L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

OCTOBRE
1983
n° 301

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1[er] juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	135 F	160 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	150 F	185 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	35 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 4[e] TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z631

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Le Joueur de Chevrette

Ce sonneur de cornemuse, bien plus célèbre sous le nom de **joueur de chevrette,** a été miraculeusement sauvé des ruines de la Maison des musiciens à Reims (1). Il s'agit d'un de ces relais qui permettaient aux ménestrels et jongleurs d'avoir, avec le droit de cité, le gîte et le couvert assurés et, surtout, la possibilité d'un "recyclage" grâce aux échanges avec les compagnons errants rencontrés d'aventure, ou sur des rendez-vous fixés annuellement. Bien qu'encombrée de commerces intempestifs, cette Maison des musiciens était à peine dégradée lors de la déclaration de guerre (3 août 1914). Elle fut pratiquement détruite en 1917, quelques jours seulement après que les Autorités civiles et militaires eurent pris l'heureuse décision de les déposer et les mettre à l'abri, pour éviter des dégradations plus importantes.

Ces musiciens sont au niveau du premier étage, au nombre de quatre, encadrant le maître du logis, portant faucon sur son poing. Leur facture est typique des ateliers de la cathédrale au XIIIe siècle (vers 1260-1270). Leur taille semble imposante : le bloc de pierre mesure 1 m 65 de la base au sommet du crâne (en ce qui concerne le **Joueur de chevrette**). On trouvait successivement un flûtiste, le joueur de chevrette, un "viélateur" ou joueur de vièle à arc, et un luthiste. Ils ne sont pas sans faire songer aux animaux musiciens de la prochaine collégiale Saint Yved de Braîne (2). Chaque personnage est séparé de l'autre par une fenêtre à meneaux. Assis sur un tabouret, il a les pieds posés sur un socle et est surmonté d'une double arcature-aveugle, l'arcature interne servant d'ornement. Le joueur de chevrette se trouvait à gauche du portail principal jouxtant, avant 1914, la Droguerie E. Pilla. Ce portail servait (3) d'entrée à une entreprise de produits chimiques, verres et vitres. Chaque arc-aveugle s'achevait, à hauteur des épaules des personnages, par un corbeau représentant des têtes humaines assez frustes, conservées (si je ne m'abuse) au Musée du Louvre. Le mur de façade était couronné par une corniche décorée de denticules et métoches dont il ne restait plus, en 1914, que la partie à droite de la maison. On ne peut que se réjouir pleinement de l'effort d'artistes de haut rang soutenus par les Pouvoirs publics et sous l'autorité du Musée Saint Rémy, de relever cet exceptionnel monument de l'architecture civile. L'état des travaux permet d'espérer une inauguration au moins partielle fin 1983.

La chevrette représentée ici est l'ancêtre de la **chevrette ou cabreta**, cornemuse du Boubonnais, du Berry et de l'Auvergne. Elle doit son nom à la peau de chèvre dont est constituée sa poche à air. Le soufflet qu'à l'instar de la classique **musette de cour,** les Auvergnats ont récemment (vers 1900), adaptée à leur "chabretta", n'existe évidemment pas ici. La chevrette était en faveur au temps d'Adam de la Halle, qui la cite au vers 416 (4) de son **Jeu de Robin et Marion :**

Di, Huart, as-tu te chievrete ? (5)

et du Chamoine de Reims Guillaume de Machaut **(La Prise d'Alexandrie et Le Remède de Fortune).** C'est manifestement le même instrument que celui qui se trouve — témoin silencieux du massacre du 10 juin 1944 — dans l'église d'Oradour-sur-Glane. Mais le "chevreteux" de Reims est d'une facture beaucoup moins sommaire. Tête ronde, visage souriant, cheveux bouclés, nez camard, ce musicien est vêtu d'un long bliaut sans col retombant, mais à légère

SOMMAIRE

41e Année — OCTOBRE — n° 301

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

échancrure tenue par une sorte de fermail. Sa position assise a permis au sculpteur de consolider le fragile chalumeau de l'instrument. Le mouvement du corps est gracieux avec les reins cambrés, genou gauche légèrement surélevé qu'un raccord (invisible du sol), relie à la pointe du chalumeau. Les bras sont en position de jeu : le gauche est pressé contre le réservoir d'air. La main gauche tient le haut du chalumeau, pouce sur le trou du revers, index relevé dégageant le trou supérieur, auriculaire vraisemblablement inutilisé. Le bras droit est légèrement écarté du corps et le mouvement gracieux du poignet entraîne une main relevée, pouce appuyé sous le chalumeau et doigts en position d'obturation (sauf l'index et peut-être l'auriculaire, ce que ne permet guère de vérifier la photographie dont je dispose. Cette chevrette possède un boufferet ou porte-vent qui semble avoir été brisé. L'outre est sensiblement de la taille d'un sac de chabrette limousine, un peu plus grand que celui d'un bagpipe. Le chalumeau est curieusement de section rectangulaire, formant une sorte de grand parallélépipède dont le travail de sculpteur semble inachevé. Ce tuyau est simple, pas diaule. Son milieu est également renforcé par un guindage de pierre invisible du sol, et qui rejoint l'outre. L'empeigne ou embout fixé au sac, et dans lequel s'introduit l'anche double, est décoré d'une gueule d'animal (un dogue ?) comme les cornemuses des **Cantigas de Santas Maria** d'Alphonse le Sage et comme on en voit encore en Europe Centrale. L'autre extrêmité du chalumeau (pavillon) s'achève également par une belle tête énigmatique (chien ou renard ?).

Cette statue magnifique a été présentée dans plusieurs expositions internationales, notamment **l'Europe gothique,** 12[e] Exposition du Conseil de l'Europe (Paris, Palais du Louvre, 1968, pièce n° 81).

Jean MAILLARD

(1) La malheureuse cité champenoise, occupée par les forces allemandes dès le début de la 1[e] guerre mondiale (un mois après la déclaration), fut "libérée" neuf jours plus tard par les Français. Mais les Allemands, retranchés formidablement sur la rive droite de la Vesles, pilonnèrent sans répit la ville, nœud stratégique. Sur le prétexte insoutenable que les Français avaient installé de l'artillerie sur les tours de N.D. Royale, ils réglèrent leurs tirs sur ce point géodésique afin d'écraser la cité sous un déluge de fonte et de feu qui dura jusqu'en août 1917. C'est ainsi que la très célèbre Maison des musiciens fut détruite en 1917.

(2) Cf. Couverture du **Adam de la Halle** paru chez Champion, Paris (1982) : le cliché est malheureusement renversé et pas entier.

(3) Le lecteur voudra bien excuser ce passage voulu de l'imparfait au présent, suscité par la prochaine réhabilitation de ce monument : les commerces n'existeront évidemment plus!

(4) Edition Kenneth VARTY, Harrap & C°, Londres (1960).

(5) Ernest LANGLOIS, édition Classiques français de M.A., Champion, Paris, Champion (1913) donne **kevrette** au vers 433, d'après un autre manuscrit.

Bibliographie : Indépendamment d'une Conférence non éditée faite par notre collaborateur Roger COTTE sous les auspices de M. POMAREDE, Conservateur du Musée Municipal de Reims, en 1972, on lira avec intérêt les ouvrages suivants :

H. JADART, **La Maison des musiciens,** dans Travaux de l'Académie de Reims, CXVII (1905), 275.
Congrès archéologique, Reims (1911), I, 127.
C.H. MAHLING, **Das "Haus der Musikanten" in Reims,** dans Travaux de Musicologie de l'Université de la Sarre, Sarrebruck (1967), 250.
J.C. MAILLARD, **La musette,** Mémoire de Maîtrise, Paris IV-Sorbonne (1980).
Roland HOLLINGER, **Les musiques à bourbons,** La Flûte de Pan, Paris (1982).
Louis BONNAUD, **Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin,** S.A.H.L., Limoges (1967).
Pierre DESPORTES, **Reims & les Rémois aux XIII[e] et XIV[e] siècles,** Paris, Picard (1979).

ENSEMBLE MUSICAL FRANCAIS

(Chœur de l'Education Nationale)

(Extrait du programme du concert donné le 15 juillet 1983 à Paris)

L'E.M.F. a été constitué en association en octobre 1982. Au cours de l'été précédent, des professeurs d'éducation musicale des lycées et collèges s'étaient réunis pour un stage de chant choral de haut niveau sous la direction de Guy Maneveau. A l'issue de ce stage, consacré entièrement à la musique du XX[e] siècle, les participants ont décidé d'institutionnaliser leur travail en créant un ensemble choral capable de monter rapidement des œuvres de notre temps, du répertoire ou en création.

Regroupant les participants venant de la France entière, cet ensemble est voué à un travail par sessions reposant sur un travail préparatoire individuel très poussé, comme cela se pratique dans certains pays voisins. La plupart des membres de l'E.M.F. sont des enseignants d'Education musicale qui veulent ainsi se manifester artistiquement, au plus haut niveau possible, comme exécutants, dans une spécialité qui est une des dimensions les plus importantes de leur métier.

Le programme de la première session constitue une sorte d'exergue à la création de l'E.M.F. Il est entièrement consacré à des chœurs "a cappella" de Francis POULENC, à l'occasion du 20[e] anniversaire de sa mort.

L'Ensemble Musical Français est dirigé par Guy Maneveau, chef d'orchestre et de chœur (élève d'Igor Markévitch), docteur es-lettres, professeur à l'Université de Pau. Ayant déjà participé à plusieurs festivals de musique contemporaine, il propose de faire travailler le répertoire du 20[e] siècle pour chœurs et orchestre, ainsi que d'assurer des créations. En 1984, l'E.M.F. envisage sa participation au Festival d'Angers.

L'E.M.F. **n'est pas un ensemble clos.** Il fait appel à tout choriste, lecteur de bon niveau, désireux de chanter des œuvres contemporaines, et tout spécialement aux choristes masculins. Un choriste non membre de l'Education Nationale peut faire partie de l'Ensemble à titre d'invité.

La préparation à la session d'été sera assurée dans le courant de l'année scolaire par des sessions régionales de 48 heures.

La participation à l'E.M.F. n'est nullement exclusive d'une activité de choriste ou de chef de chœur exercée durant l'année scolaire. Le travail intensif de la session d'été, l'exigence de qualité qu'elle représente, constitue une autre face particulièrement enrichissante de cette même activité.

TOUTE DEMANDE D'INSCRIPTION devra être adressée à :
Jean LENOBLE, 22 Chemin de la Courbe, 63110 BEAUMONT.

EDITORIAL

Les Ministres de l'EDUCATION NATIONALE et de la CULTURE semblent attacher la plus grande importance aux enseignements artistiques et cependant rien ne permet en ce début d'année scolaire, d'espérer un mieux dans la situation de l'Education Musicale au sein de l'EDUCATION NATIONALE.

L'A.P.E.Mu dans son bulletin de Juillet s'inquiète de la décentralisation des pouvoirs en direction des Conseils d'Etablissements qui suppriment à leur gré pour les nécessités du service, l'horaire d'une discipline artistique (dessin ou musique). La responsabilité n'incombe d'ailleurs pas exclusivement au personnel administratif (des recteurs aux chefs d'établissements), la crise économique (manque de crédits), le délabrement de l'enseignement secondaire, des structures éducatives, les difficultés de gestion, d'organisation inhérentes à chaque établissement, l'absence d'éducation musicale spécifique dans les classes primaires, marginalisée dans le Second Cycle constituent une somme impressionnante d'handicaps majeurs à l'épanouissement de notre enseignement.

Les professeurs Agrégés et Certifiés des Lycées et Collèges s'émeuvent aussi, lorsqu'ils apprennent que "... des professionnels des différentes disciplines artistiques seront invitées dans les classes..." Certes l'initiative nous paraît bonne, mais à condition que ces invités soient choisis exclusivement par le professeur d'Education Musicale en titre et avec l'assentiment de son I.P.R.

L'A.P.E.Mu insiste pour que soit **"renforcer la solidarité entre les professeurs et le corps d'Inspection".**

Mais la revue l'EDUCATION MUSICALE, votre revue, s'adresse à tous les musiciens : étudiants ou professionnels. Largement diffusée tant dans les Collèges que dans les Conservatoires, les Ecoles de Musique, les Universités, les C.D.D.P. ou les Maisons de la Culture, elle se veut le reflet de vos opinions, de vos besoins...

Outre les épreuves d'examens, les avis de Concours, vous trouverez dans chaque mensuel, des analyses d'œuvres (musique contemporaine comprise), des articles divers sur l'Organologie, l'histoire de la Musique, l'histoire de la Civilisation, l'Edition musicale, des comptes-rendus de Stages, de P.A.E., des expériences pédagogiques etc...

L'EDUCATION MUSICALE se fera l'écho de vos réalisations : chorales, ateliers instrumentaux, théatre musical, concert. Faites-nous part de vos suggestions, de vos désirs.

Nous répondrons à vos demandes.

Mais une revue coûte cher. N'oubliez pas de renouveler votre abonnement. Faites adhérer, collègues et amis qui ne nous connaissent pas...

Soutenez notre action.

Simone MUSSON

AVIS DE CONCOURS — Ministère de la Culture —

Décret n° 83-85 du 2 février 1983 relatif au diplôme d'Etat de professeur de musique.

Art 1er. — Il est institué un diplôme d'Etat de professeur de musique comprenant deux options :

1. Enseignement instrumental;
2. Enseignement du solfège et formation musicale.

Art. 2. — Le diplôme d'Etat est délivré à la suite d'un examen comprenant des épreuves pratiques d'admissibilité et une épreuve pédagogique d'admission.

Art. 3. — Sont exemptés de droit des épreuves pratiques d'admissibilité les lauréats des conservatoires nationaux supérieurs de musique et les titulaires d'une médaille d'or des conservatoires nationaux de région et écoles nationales de musique dans la discipline concernée.

Dans tous les cas, l'épreuve pédagogique est obligatoire.

Art. 4. — Les épreuves pratiques et pédagogiques sont subies au choix du candidat dans l'une des options prévues à l'article 1er du présent décret.

Le cumul des diplômes d'enseignement instrumental est autorisé, ainsi que celui des options.

Les candidats ne peuvent se présenter que trois fois dans une discipline spécifique.

Art. 5. — Les candidats au diplôme d'Etat de professeur de musique doivent être majeurs.

Art. 6. — Les épreuves pour l'obtention du diplôme d'Etat de professeur de musique peuvent être organisées dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat.

Un arrêté du ministre de la culture fixe la nature des épreuves ainsi que la composition du jury réuni pour chacune d'entre elles.

JOURNAL OFFICIEL DE LA REPUBLIQUE FRANÇAISE 11 Février 1983

VILLE de MILLAU (Aveyron) 22.500 h

recrute par voie de concours sur titre et selon conditions statutaires

Un ADJOINT d'ENSEIGNEMENT de PIANO - Diplômé médaille d'Or de Conservatoire National de Région ou équivalent

Date d'embauche : 1er novembre 1983

Adresser candidature et C.V. à M. le Maire de Millau (12100) pour le 8 octobre 1983.

VILLE DE LENS

recrute

Un Directeur d'Ecole de Musique
et de l'Harmonie Municipale
à temps complet

Concours sur épreuves - Dispositions statutaires

Candidatures et C.V. complet
à adresser à M. Le Maire - 62300 LENS
avant le 30-9-1983

COMBS LA VILLE

Le CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE ET DE DANSE DE COMBS-LA-VILLE (Seine et Marne) Ecole agréée par le Ministère de la Culture, recrute pour la rentrée 1983 un professeur de Formation Musicale (méthode active), pour les Moyens et Hauts niveaux (de préparatoire à supérieur), à raison de 18 heures de cours hebdomadaires. Echelle indiciaire : 370 - 647. Pour 22 heures hebdo.

Diplômes exigés :

Médaille de solfège du Conservatoire National Supérieur de Paris ou d'un Conservatoire National de région.

Très bon niveau pianistique et connaissances d'harmonie (écriture).

Envoyer Curriculum Vitae à Monsieur le Maire de Combs-la-Ville (77380)

AGREGATION 1984

Programme de l'agrégation d'éducation musicale et chant choral - session de 1984.

1. - **Programme de caractère général non limité à la discipline**

— Arts et littérature à l'époque de Louis VII : de Citeaux à Chrétien de Troyes.
— Architecture et formes nouvelles :
- Thomas Mann (Docteur Faustus, Tonio Kröger)
- le Bauhaus.

2. - **Histoire de la musique**

Questions :

— La chanson française de la mort d'Ockeghem (1497) à la mort de Janequin (1558).
— La musique de clavier en France dans la première moitié du XVIIIe siècle.
— Les grandes étapes de l'opéra italien : de la *Norma* à la *Tosca*.
— L'école de Vienne.

Auteurs :

— Janequin : Chansons, Livres 3 et 4 (Editions Oiseau Lyre).
— Rameau : Pièces de clavecin (Editions Bärenreiter).
— Verdi : Falstaff (Ricordi).
— Webern : 5 pièces pour orchestre, opus 10 (Universal edition).*

** Voir l'Education Musicale n° 297 (Avril 1983). J.L. LELEU a traité "l'organisation du temps musical" dans les cinq pièces op. 10 d'Anton Webern.*

C.A.P.E.S. 1984

Programme du CAPES d'éducation musicale et chant choral - Session de 1984

Questions :

1. - La chanson française de la mort d'Ockeghem (1497) à la mort de Janequin (1558).
2. - La musique de clavier en France dans la première moitié du XVIIIe siècle.
3. - Le poème symphonique : Liszt et Strauss.
4. - La mélodie française de 1900 à 1939.

Auteurs :

1. - Janequin : Chansons, Livres 3 et 4 (Editions Oiseau Lyre).
2. - Rameau : Pièces de clavecin (Editions Bärenreiter).
3. - R. Strauss : Ainsi parla Zarathustra (Editions Eulenburg).
4. - M. Ravel : Trois chansons de S. Mallarmé (Editions Durand).

BACCALAUREAT 1984
Série - A 3

Modification de l'arrêté du 5 décembre 1969 relatif aux épreuves du baccalauréat de l'enseignement du second degré.

Article premier. — L'article premier de l'arrêté susvisé est modifié comme suit en ce qui concerne l'épreuve de la série du baccalauréat : A 3.

Désignation	Cœfficients	Durée
EPREUVES DU PREMIER GROUPE		
Epreuves anticipées de français		
1. Epreuve écrite	3	4 heures
2. Epreuve orale	2	
Epreuves écrites		
3. Philosophie	5	4 heures
4. Histoire-Géographie	3	3 h 30
5. Enseignements artistiques : Education musicale ou Arts plastiques	3	3 heures
6. Au choix du candidat : langue vivante ou langue ancienne	3	3 heures
Epreuves orales		
7. Mathématiques	2	
8. Enseignements artistiques (travaux pratiques) : Education musicale ou Arts plastiques	3	
9. Langue vivante ou langue ancienne n'ayant pas été choisie à l'écrit par le candidat ...	3	
Epreuve obligatoire d'éducation physique ou sportive		
EPREUVES DU DEUXIEME GROUPE (ORALES)		
10 et 11. Deux épreuves de contrôle portant sur deux disciplines choisies par le candidat parmi celles qui ont fait l'objet d'une épreuve écrite, anticipée ou non.		

B.O. n° 28

BACCALAUREAT 1984

Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien, excepté le baccalauréat de technicien Musique, options instrument et danse, pour la session 1984.

— *Mozart :* Adagio et Fugue en ut mineur K 546 pour quatuor à cordes
— *Verdi :* Extraits de l'opéra "Otello" :
Credo in un dio crudel;
Canzone del salice e Ave Maria (pour chant et piano)
— *Jolivet :* Deuxième concerto pour trompette et orchestre.

Comme chaque année, le Fascicule Baccalauréat 1984 (supplément au n° 302 de notre revue) paraîtra vers le 20 Novembre. Il comportera l'analyse des 3 œuvres imposées ci-dessus mentionnées.
Prix 35 Frs. Joindre le règlement à la commande "l'Education Musicale" C.C.P. n° 990 469 C. PARIS

B.O. n° 24

Complément de formation initiale dispensé aux professeurs certifiés qui effectuent leur première année d'enseignement pendant l'année scolaire 1983-1984.

Références : note de service n° 82-265 du 22 juin 1982 - circulaire n° 82-599 du 23 décembre 1982.

En 1983-1984, les nouveaux professeurs certifiés issus des centres pédagogiques régionaux reçoivent un complément de formation initiale organisé par le centre pédagogique régional de l'académie où ils sont en fonction.

Il bénéficient à cet effet d'un allégement de service de deux heures ou, le cas échéant, d'une heure si les nécessités du service l'imposent. Cet allégement doit être effectif; aucune heure supplémentaire ne doit donc être inscrite à l'emploi du temps.

Le contenu du complément de formation est défini par chaque directeur de centre pédagogique régional, selon les directives générales fixées par la note de service n° 82-265 du 22 juin 1982, et organisé de telle sorte que les enseignants concernés bénéficient de l'équivalent horaire d'une demi-journée de formation par semaine.

Il est enfin rappelé que les chefs d'établissement doivent aménager les emplois du temps de ces professeurs afin qu'une journée soit libérée pour leur permettre de se rendre aux différents regroupements organisés par le centre pédagogique régional.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Personnels enseignants à gestion nationale des lycées et collèges,
C. DREYFUS.

B.O. n° 24

P.A.E

Les projets d'actions éducatives (PAE) des collèges et des lycées d'enseignement général, professionnel ou technique, des écoles nationales de perfectionnement, en 1983-1984.

La présente note de service a pour but de rappeler les objectifs et les procédures des projets d'actions éducatives tels qu'ils ont été fixés par les notes de service précédentes qui restent en vigueur (1). Elle précise en outre l'articulation de ces projets avec les grandes orientations de la politique éducative dans les établissements concernés et la contribution qu'ils peuvent apporter à leur mise en œuvre.

I. - Rappel des objectifs

Les objectifs des projets d'actions éducatives sont aujourd'hui bien connus :

— *encourager l'ouverture* des établissements sur leur environnement et notamment leur collaboration avec des partenaires extérieurs;

— *combattre les inégalités* qui se développent au détriment de jeunes dont l'environnement éducatif serait insuffisant;

— donner un rôle actif aux jeunes et favoriser chez eux *l'initiative, la créativité et l'innovation, le sens des responsabilités;*

— *faciliter le développement de la pédagogie de projet.*

Reposant sur les démarches propres à tout projet pédagogique (analyse des besoins et des difficultés des élèves concernés, définition d'objectifs, organisation d'activités permettant de les atteindre, évaluation, les projets d'actions éducatives s'articulent avec l'élaboration de projets d'établissements.

Ils peuvent en constituer certains des volets (ceux de l'ouverture et de la collaboration avec l'extérieur). Ils peuvent servir de point d'appui à un projet d'ensemble lorsqu'un nombre important de professeurs et d'activités sont impliqués (par exemple pour les collèges et lycées présentant à la fois des projets de type 1 et de type 2 dans le cadre d'un ensemble cohérent).

II. - Critères d'attribution et montant des aides complémentaires

1. Critères d'attribution

Les aides complémentaires du ministère fixées par les circulaires précitées sont attribuées aux projets d'actions éducatives dès lors qu'ils s'intègrent dans l'un des trois types de projets prévus et qu'ils répondent à trois exigences communes à tous les types de projets :

a) *les trois types de projets*

— *Les projets de type 1* sont un moyen de développer une ouverture de l'enseignement cohérente avec ses objectifs et contenus et de faciliter l'inter-disciplinarité.

L'expérience a montré qu'en diversifiant les approches des savoirs et des pratiques, ils offrent aux élèves davantage de moyens de se les approprier et de mieux comprendre les relations entre le concret et l'abstrait, la

théorie et la pratique. Ils créent des motivations nouvelles notamment chez les élèves qui pourraient être découragés par des approches exclusivement abstraites ou trop éloignées du monde dans lequel ils vivent.

— *les projets de type 2* permettent de développer hors de l'enseignement des activités éducatives (notamment pour ceux qui ont le plus de difficultés dans leur travail scolaire personnel : aides personnalisées, diverses formes de soutien...) *et des activités culturelles* ou *socioculturelles,* dans le cadre d'un projet éducatif d'ensemble.

— *Les projets de type 3* associent l'ensemble de la communauté éducative à l'amélioration du cadre de vie scolaire et à l'aménagement de lieux facilitant la vie éducative.

b) *critères s'appliquant à tous les types de projets*

— reposer sur une réflexion préalable et une analyse des besoins et des difficultés des élèves concernés expliquant les activités retenues (2)

— rassembler des moyens provenant de l'établissement ou de son environnement et montrant l'intérêt de l'établissement pour les projets envisagés (3)

— comporter l'avis du conseil d'établissement (cf. circulaire n° 82-269 du 11-6-1982, *B.O.* du 17-6-1982, pour le cas des projets de la première tranche I-3).

Il est rappelé aux chefs d'établissements que toute explication peut leur être fournie par les chargés de mission à l'action culturelle et aux projets d'actions éducatives auprès des inspecteurs d'académie.

2. Montant

a) Subventions

— *projets de type 1 et 2 :* les subventions attribuées aux projets de type 1 et aux projets de type 2 sont évaluées séparément et sont cumulables. Dans l'un et l'autre cas, elles sont évaluées sur la base de 5500 F pour un collège 600 (pris comme établissement de référence) dont la majorité des élèves est concernée;

— *projets de type 3* : les subventions d'un montant maximum de 20000 F seront fonction du montant des devis des travaux et des co-financements réunis.

b) *Heures à taux spécifiques :* elles seront attribuées sur une base qui pourra être supérieure pour les projets de type 2.

c)*Concours d'organismes culturels, scientifiques ou techniques subventionnés dans le cadre de la politique d'action culturelle du ministère :* la possibilité de ces collaborations est reconduite sur les mêmes bases que celles de la présente année scolaire.

III. - Cas de majoration des aides complémentaires

Les aides attribuées peuvent être majorées dans les conditions suivantes :

1. pour tout projet, reposant sur une analyse des besoins et des données particulièrement *approfondie et diversifiée* et témoignant d'un souci *d'évaluation* (prise en compte des enseignements d'un précédent PAE ou mise en place de moyens d'évaluation pour les projets présentés) : majoration des heures à taux spécifique.

2. pour tout projet d'actions éducatives *partie d'un projet d'établissement* déposé et *utilisant les facilités nouvelles de gestion du temps* ouvertes par diverses circulaires, notamment pour les lycées d'enseignement professionnel (1) : majoration en subvention.

Les projets d'actions éducatives des établissements-tests de la réforme des collèges devraient tout naturellement s'inscrire dans ces perspectives et bénéficier de cette majoration ainsi que des diverses ressources méthodologiques d la procédure des PAE.

3. pour tout projet d'actions éducatives présenté par un établissement situé en *zone prioritaire :* majoration en heures et subventions.

4. pour tout projet d'actions éducatives comportant un développement particulier de la *collaboration avec des organismes culturels, scientifiques ou techniques :* majoration en subvention.

IV. - Calendrier

Les dossiers de demande d'aides complémentaires seront adressés aux établissements avant la rentrée. Ils devront être adressés aux inspections académiques pour chacune des trois tranches au plus tard :

— le 20 octobre 1983

— le 15 décembre 1983

— le 16 février 1984.

Les projets d'actions éducatives constituent un moyen d'action essentiellement décentralisé, reposant sur l'initiative des établissements qui s'y engagent et sur leurs besoins spécifiques. Ils aident à traiter les problèmes d'éducation de façon globale par la collaboration de tous ceux qui ont des responsabilités dans l'espace éducatif local.

Les moyens significatifs qui leur sont affectés et qui s'ajoutent aux facilités nouvelles d'aménagement de l'organisation pédagogique permettent d'ores et déjà d'intéressantes évolutions qui montrent qu'il est possible, sans plus attendre, de s'engager partout dans des actions améliorant encore la qualité de la formation dispensée aux jeunes.

Le secrétaire d'Etat
auprès du ministre
de l'Education nationale,
R.G. SCHWARTZENBERG

---

(1) Notes de service n° 81-305 du 24 août 1981 (*B.O.* du 3-9-81) et n° 82-249 du 11 juin 1982 (*B.O.* du 17-6-82).

(2) Les analyses des besoins et les réflexions préalables menées lors de l'élaboration d'un projet d'établissement peuvent évidemment être utilisées pour les PAE intégrés à ce projet. Il en est de même pour les PAE des établissements situés en zone prioritaire et les travaux préparatoires aux programmes de ces zones.

(3) Fixés à un minimum de 50 % pour les projets de type 3.

EVOLUTION DE LA NOTATION MUSICALE A TRAVERS LES AGES

par
F. TROTTIGNON

I) ECRITURE MELODIQUE

La civilisation antique et celle des Primitifs sont à base orale et mémoriale : le primitif n'écrit pas plus sa musique que ses poésies ou ses lois. Il les transmet de bouche à oreille, car c'est avant tout un improvisateur; il joue, il chante ce qu'il conçoit dans l'immédiat et non pas pour le futur. Il est écouté par des auditeurs qui retiennent, reproduisent à leur tour. Donc l'écriture n'est pas le fait premier du praticien : s'il écrit c'est très souvent a posteriori, pour fixer le souvenir des sons dans un but pédagogique, pour aider les disciples à retenir ou sur la demande de ceux-ci quand une œuvre est jugée digne d'être transmise.

Rien d'étonnant donc à ce que les formes d'écriture, bien que très anciennes, ne soient pas semblables à ce qu'elles sont aujourd'hui parce qu'elles n'ont pas visé le même objectif. Elles sont avant tout d'ordre analytique et intellectualiste, c'est pourquoi aussi elles sont souvent fragmentaires (s'il s'agit d'un simple repère pour la mémoire), ou compliquées, abstraites et très perfectionnées si elles s'adressent à des théoriciens.

Notation musicale de l'Antiquité :

1°) **Babylone :** Ce sont les plus anciens témoignages de notation musicale que nous possédons actuellement : 3 tablettes découvertes en 1962 et qui remontent sans doute au 2e ou 3e millénaire avant notre ère et sur lesquelles se trouvent des caractères cunéïformes, lettres de l'alphabet araméen (de Mésopotamie), qu'on a envisagés comme pouvant représenter la série des notes d'une harpe de 20 à 22 cordes que l'Egypte posséde aussi à cette époque (époque sumérienne), et qui laissent à penser que ces musiciens utilisaient déjà une échelle musicale de 7 notes. Il y a aussi les documents de Qumran (communauté essénienne), trouvés en 1957 au bord de la Mer Morte (documents plus récents datés entre le IIe s. avt J.C. et le 1er ap. J.C.) et qui font apparaître des signes ressemblant à ceux de la notation byzantine et pourraient donc être des signes musicaux.

2°) **Egypte :** pas de vestige de notation ancienne mais gestes chironomiques (kheir = main) sur les bas-reliefs : les phalanges des doigts indiquaient par leur position des notes différentes et donnaient en même temps des indications rythmiques.

3°) **Japon :** quelques incertitudes sur l'époque de la notation mais on sait qu'elle était chiffrée et pratique à la manière d'une tablature : elle correspondait à la division de la corde du koto (instrument national japonais).

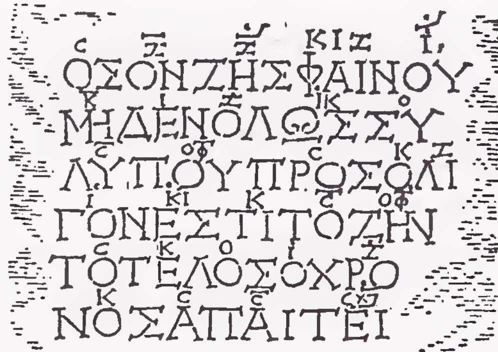
4°) **Grèce :**

a) notation transmise par l'époque alexandrine (IIIe s avant notre ère), qui date d'environ 250 ans avt J.C.. C'est une *notation savante de théoricien* au son par son, pas du tout rapide : elle consiste à désigner la note d'après sa place dans le tétracorde (moitié de la gamme heptatonique) auquel elle appartient : ex. l'hypate des hypates mixolydiens désigne la note grave du tétracorde grave du mode du 5e degré et correspond donc à notre "sol" actuel !!! Mais on sait que les utilisateurs disaient plus simplement : ta, tê, to, té (solmisation avant la lettre) pour nommer les 4 sons du tétracorde.

b) il existait en même temps une *écriture alphabétique* plus ancienne (fin du Ve s. avt J.C.) allant d'oméga à alpha (cela nous renseigne en passant sur l'habitude qu'avaient les Grecs d'énoncer les sons de la gamme de l'aigu au grave). Cette écriture permettait de "solfier" en quelque sorte. Les syllabes des poèmes étaient surmontées d'une lettre correspondant au son voulu, puis au dessus encore se trouvaient d'autres signes donnant indication de durée et de nuance. Sophocle, Eschyle, Euripide ont-ils noté la musique de leurs tragédies ? La reprise posthume de leurs œuvres tendrait à le prouver mais on n'a aucun vestige.

c) de la déclamation est née une *notation accentuée :* la langue grecque ancienne, parlée dans le monde du Proche-Orient se caractérise par des inflexions vocales très accusées; tout était déclamé (poèmes épiques d'Homère par ex.). On estime qu'il pouvait y avoir un intervalle de quarte entre une syllabe accentuée et celle sur laquelle retombait la voix. Or chaque mot comprenant au moins une syllabe accentuée, le débit oratoire du grec ancien devait ressembler à un récitatif. La musicalité se faisait particulièrement sensible dans les grands poè-

mes tels l'Iliade et l'Odyssée. Il se trouve qu'un grammairien de l'époque alexandrine, période de culture raffinée hellénique qui fleurissait à Alexandrie d'Egypte et qui se répandit dans tout le monde grec, Aristophane de Byzance, eut l'idée de noter soigneusement ces inflexions de la voix au moyen d'accents : ceux qui montaient ⁄ (en français "aigus"), marquant la direction de la voix vers l'aigu et ceux qui descendaient (en français "graves") \ marquant la direction vers le grave. Quant à l'accent "circonflexe" ^ il indiquait que les deux directions avaient lieu successivement sur la même syllabe. A la fin des phrases un point signifiait chute de la voix et arrêt.

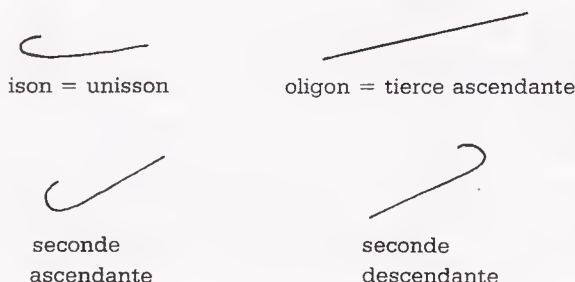


Pierre tombale de Seikilos
(inscription en écriture musicale grecque)

5°) **Byzance et le monde des premiers chrétiens :**

Le texte des Ecritures, qui avait été écrit le plus souvent en hébreu ou en araméen, a tout de suite été traduit en grec pour être exporté, il s'est donc trouvé accentué lui aussi, car le texte biblique étant sacré, rien ne devait y être changé, pas même son accentuation au cours des lectures durant les offices.

Il est donc normal que les Byzantins aient adopté finalement (après une période de rejet qui s'explique par l'idée de barbarie qu'elle symbolisait pour eux), la forme accentuée qui apparaît vers le IXe s. de notre ère. Elle est tout de suite très évoluée et laisse supposer une période de préparation dont les intermédiaires ne nous sont malheureusement pas connus.



6°) **Rome :** Les Romains adoptèrent la notation alphabétique des Grecs en latinisant les lettres. Puis ils l'abandonnèrent, sans doute pour les mêmes raisons que Byzance. Ils en vinrent alors à la notation accentuée. A quelle époque ? On ne sait, puisque les premiers témoignages conservés datent aussi du IXe s. environ



Notation chorale romaine

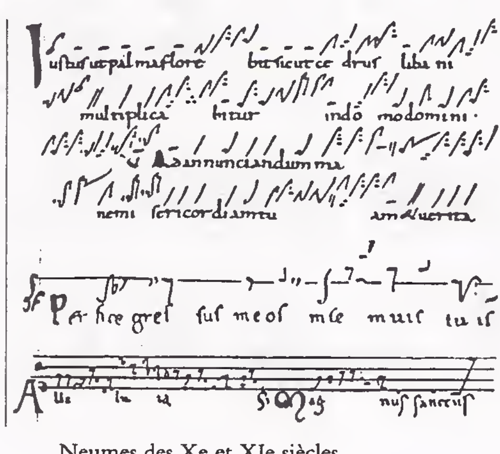
Notation musicale du monde moyenâgeux et moderne :

Nous allons retrouver les deux principaux modes : accentué et alphabétique adaptés et perfectionnés.

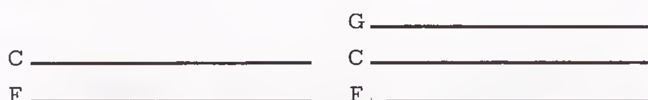
Les **neumes** : "neuma" en grec signifie à la fois signe (de la tête ou de la main, restes de chironomie) et pente (descente ou montée)

vers l'aigu ou vers le grave d'où l'habitude prise d'utiliser les termes de "monter et descendre" pour parler de sons de plus en plus aigus ou de plus en plus graves. Puis les copistes désirant alléger leur travail, admirent par convention que tout ce qui n'était pas montant était descendant et notèrent non plus une allure mais des points individualisant les sons. Cela restait très imprécis et relatif. Alors, par souci de clarté, les scribes tracèrent sur le parchemin une ligne à la pointe sèche, bientôt colorée par les utilisateurs qui y attachèrent une convention : pour un morceau donné, tous les points de la ligne ont le même son (ce son de base variant d'une œuvre à l'autre suivant le mode choisi). Ce repère

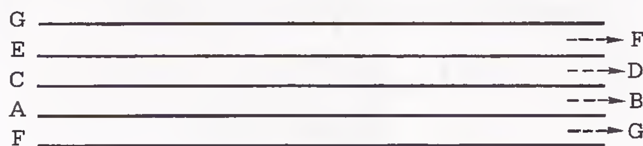
s'appelait "clavis", origine de notre mot "clé", mais il désignait la note repère elle-même et non pas comme maintenant le signe qui permet de retrouver son nom ___ clavis.


Neumes des Xe et XIe siècles

Ce repère était en général le son qui commandait le départ de la mélodie F ou C (on retrouve une **notation alphabétique** pour individualiser les sons : A, B, C, D, E, F, G,). Pour apporter plus de précision on eut l'idée d'ajouter une deuxième ligne, puis une troisième (5 notes plus aigues à chaque fois)



Guy d'Arezzo, moine de Toscane au XIe s. acheva la localisation des sons écrits en dessinant deux autres lignes intermédiaires ce qui levait définitivement toute approximation : la portée était née...



La notation musicale est maintenant précise : grâce à l'alphabet dont les premières lettres désignent les notes de la gamme à 7 sons on peut énoncer les hauteurs des sons (ce qu'on apelle de nos jours "solfier") et grâce aux lignes et interlignes de la portée et aux petits points des copistes on peut tracer une image de ces sons!



Notation gothique («à clous»)

Dans cette suite de 7 notes, certaines sont séparées de la suivante par un grand espace appelé "ton" et d'autres par un petit espace appelé "demi-ton". A l'époque il y a 2 demi-tons dans la gamme, l'un est fixe et se place entre E et F, l'autre mobile peut se trouver soit entre A et B, soit entre B et C. Si on décide qu'il se place entre A et B on utilise le b (rond ou mol) et on écrit la gamme ainsi :



si on décide qu'il se place entre B et C on dessine un b plus carré : ♮ dont on allongera plus tard la hampe pour mieux le distinguer du b mol (c'est l'origine du bécarre) et on écrit la gamme ainsi



Que deviennent ces distinctions sur la portée ? Au début de cet usage, rien de spécial : on convient seulement par avance que le b sera "mol" ou "carré", ce qui fait commettre encore aujourd'hui des fautes d'interprétation des manuscrits. Puis, ayant senti l'inconvénient on dessina devant la portée un "b mol" quand on souhaitait le descendre.

Mais au début du XIe s. ce Guy d'Arezzo qui, comme moine était chargé de l'éducation musicale des jeunes choristes, eut l'idée, pour leur mettre les grandeurs d'intervalles tons et demi-tons dans l'oreille, de composer de la musique sur un Psaume en l'honneur de St Jean Baptiste, de manière que

chaque début de phrase soit distant d'un ton du début de la phrase suivante, sauf au millieu du Psaume où les deux phrases se trouvaient débuter à un intervalle d'un temi-ton :

ut queant laxis
resonare fibris
mira gestorum :
famuli tuorum :
solve polluti
labili reatorum
(Sancte Joannes)

Et pour mieux mémoriser ces intervalles dans les jeunes oreilles de ses élèves, il leur fit prendre l'habitude de ne chanter que la première syllabe de chaque vers :

ut, ré, mi, fa, sol, la,

N.B. chaque syllabe ne représentait pas un son fixe mais deux syllabes successives donnaient la grandeur de l'intervalle ton ou demi-ton. Ce qui constituait un repère facile pour l'oreille et simple pour la mémoire...

Mais comment concilier ce système qui ne comprenait que 6 noms avec l'écriture alphabétique qui prévoyait 7 sons ? Au lieu d'ajouter tout de suite une petite syllabe supplémentaire comme on le fit plus tard, on imagina un système de correspondance variable, dit "Muances", d'une complexité inouïe, qui rendit le solfège impraticable jusqu'au début du XVIII[e] s....

Voici comment on procéda : dans le souci de garder une disposition symétrique le demi-ton devait toujours se trouver entre mi et fa



Quand le morceau ne comprenait pas la note B tout était simple et on pouvait admettre cette correspondance dite "par nature" de l'hexacorde. Mais si le B entrait dans le jeu il se présentait 2 solutions :

a) il devait être chanté près du A (b mol), le demiton mi-fa se trouvait alors entre a et b, ce qui donnait :



correspondance dite "par b mol"

b) il devait être chanté près du C (b carré ♮), le demi-ton mi-fa se trouvait alors entre ♮ C, ce qui donnait :



correspondance dite "par b carré"

C D E F G A

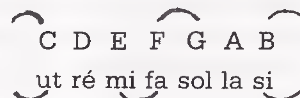
par nature ut ... ré ... mi ... fa .. sol .. la .
par bémol ut .. ré ... mi
par bécarre ut ... ré .

b ♮ C D E F

... fa .... sol .. la ....
.... mi ... fa .. sol .. la ....

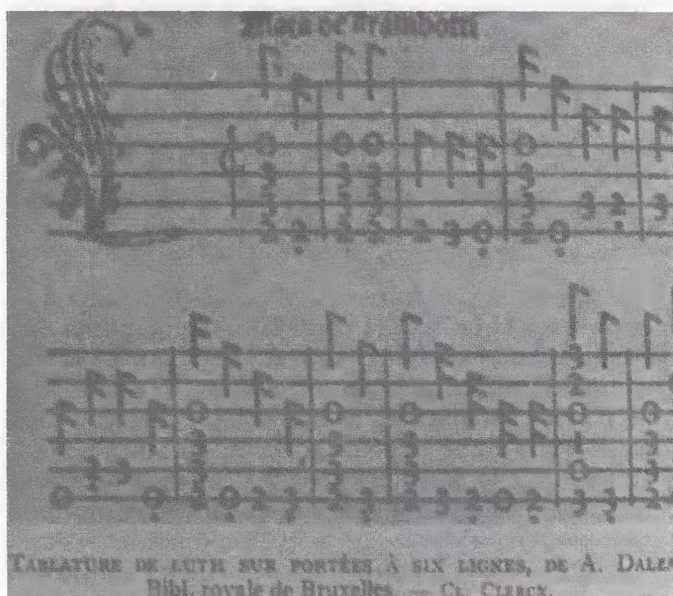
Les morceaux de musique ne se limitant jamais à une amplitude de 6 notes, il fallait obligatoirement changer de convention en cours d'exécution, telle portion se lisant "par nature" telle autre "par b mol" ou "par b carre"... Cela se compliqua encore quand d'autres intervalles se mirent à bouger : le F par ex. qui s'éloigna du E et qui nécessita de nouvelles conventions (ce sera l'origine du dièse).

Les Anglo-Saxons, plus sages, n'adoptèrent jamais ces syllabes de l'Hymne de St Jean et gardèrent l'usage des lettres. Cependant dès la fin du XVI[e] s. Anselme de Flandre eut pitié des musiciens et proposa d'ajouter une 7[e] syllabe Si formée des initiales des 2 mots du dernier vers : Sancte Joannes. Il rendait ainsi caduque le système des muances; désormais chaque syllable désignait une note de hauteur invariable, un demi-ton se trouvant entre E et F (mi-fa) et l'autre entre B et C (si-do)



Quand on voulait faire varier la place de ces demitons on l'indiquait en utilisant des signes nouveaux : *bémol* b, on en devine aisément l'origine, pour rapprocher une note de celle qui la précède dans la gamme, *dièse* #, pour la rapprocher de celle qui la suit et *bécarre* ♮ , on en retrouve aussi l'origine, pour remettre la note à sa place. Cependant on mit encore presque 150 ans à se débarrasser des mauvaises habitudes !!!

Un nouveau mode de notation musicale se fait jour à partir du XVe s. pour quelques instruments solistes : orgue, luth, guitare, harpe, viole de gambe... c'est la *tablature*. Pour le luth et la guitare en particulier il s'agit d'une notation pratique qui consiste à indiquer non pas la hauteur des sons sur une portée mais la position du doigt sur une certaine corde : c'est donc une notation à la fois chiffrée et alphabétique (mais les lettres obéissent à une toute autre convention que dans le cas précédent). Les lignes ne sont pas celles de la portée mais figurent les cordes de l'instrument. Les retranscriptions en notation usuelle posent des problèmes difficiles à résoudre parce que tout n'y est pas indiqué : notamment quant à la longueur des sons, et il faut tenir compte de l'époque, de la technique de jeu et du type de morceau à exécuter (instrumental, vocal, musique de danse...) pour faire la meilleure traduction possible.


Tablature de luth sur portées à six lignes, de A. Dal
Bibl. royale de Bruxelles. — Cl. Clercx.

II) ECRITURE RYTHMIQUE

La notation rythmique resta beaucoup plus longtemps floue que la notation mélodique. On a vu qu'en Grèce et dans l'Antiquité en général, on trouvait des traces de signes au dessus des lettres qui pouvaient être des indications de durée. On connaît aussi cette notation :



datant du 1er s. après J.C. et utilisée jusqu'au 3e s. par l'Egypte alexandrine.

Dans le monde occidental jusqu'au XIIe s.

Le rythme médiéval est encore pour nous plein d'incertitude. On pense que les notes d'un même membre de phrase, limitée par la ponctuation (donc par le sens), sont d'égale durée, sauf la dernière qui est allongée. Mais on ignore si les neumes en temps que pente avaient aussi une signification rythmique. Sans doute n'en avaient-ils pas puisque les manuscrits des moines de St Gall (en Suisse) portent le dessin de petits appendices allongeant le neume ou de lettres conventionnelles supplémentaires.

Une grande amélioration se fait jour quand on commence à utiliser des signes ponctuels sur les portées : ces points deviennent vite des carrés ou des losanges avec l'usage de la plume d'oie et donnent aux copistes l'idée de se servir des formes pour une signification rythmique.

Notation proportionnelle du XIIe au XIVe s.

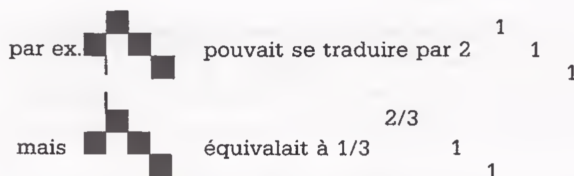
Il faut noter que l'évolution se fait toujours vers les valeurs rythmiques de plus en plus courtes.

Les plus étendues en durée sont la longue et la double-longue ou maxime. La longue vaut 2 ou 3 brèves (voir plus loin), la brève vaut 2 ou 3 semi-brèves car semi signifie "partage" et non moitié, la semi-brève vaut 2 ou 3 minimes

1°) ce qui complique c'est la rivalité entre le binaire et le ternaire, celui-ci étant considéré comme parfait (symbole de la Trinité) et le binaire comme imparfait. Ainsi une longue seule ou suivie d'une autre longue vaut 3 brèves, mais si elle est précédée d'une brève elles forment à elles deux une "perfection", c'est-à-dire que la longue ne vaut que 2 brèves!!

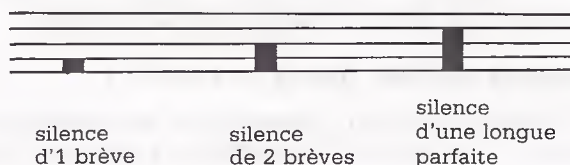
= 3 mais =

2°) à cette difficulté s'ajoute celle des *ligatures* (succession de valeurs différentes affectant des notes différentes mais intéressant une même syllabe, ce qu'on appelle "mélismes"), on groupait ces signes dans un seul graphisme



parce que le trait vertical transforme les 2 premières notes en semi-brèves : la 1ère valant 1/3 et la 2e 2/3 selon la règle en usage... qui variait suivant les pays!!

Les silences se plaçaient en travers de la portée



Notation rythmique moderne, dite mesurée :

Il y eut une première tentative de mise au clair par les copistes qui écrivirent en rouge (les Anglais en bleu!!...) les brèves imparfaites qui valaient donc 2 minimes et en noir les parfaites qui en valaient 3. Mais l'initiative capitale revient à Philippe de Vitry qui vers 1320 imagina des signes de mesure, c'est-à-dire des indications claires et précises de division des valeurs rythmiques. Ce fut la naissance de **"l'Ars Nova"**

Le MODE RYTHMIQUE (manière de diviser la longue) fut annoncé par une sorte de grille au début du passage concerné (prélude à notre chiffrage de mesure), grille munie de 2 ou 3 barreaux pour préciser une division binaire ou ternaire



la longue vaut 3 brèves



la longue vaut 2 brèves

A l'intérieur de ce mode, le TEMPS (manière de diviser la brève) s'annonçait par un cercle (symbole du parfait en division ternaire) ou un demi-cercle (symbole de l'imparfait en division binaire)



1B = 3SB



1B = 2SB

La PROLATION étant la manière de diviser la semi-brève, on l'annonça à l'intérieur du signe du temps



1B = 3SB
1SB = 3M



1B = 3SB
1SB = 2M



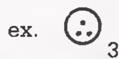
1B = 2SB
1SB = 3M



1B = 2SB
1SB = 2M

N.B. le demi-cercle est à l'origine de notre C chiffre d'une mesure binaire.

Enfin la minime s'étant trouvée divisée elle-même en *semi-minime* (SM), on indiqua la valeur relative de celle-ci par un petit chiffre placé à côté des signes temps-prolation :

ex. 

1b = 3SB
1SB = 3M
1M = 3SM

Ces signes se voyaient au dessus des groupes rythmiques intéressés et changeaient fréquemment en cours de morceau. L'usage s'en généralisa peu à peu et rendit inutile l'utilisation des couleurs.

Notation blanche. Barres de mesure :

L'usage du papier commence à se répandre et comme il se laisse plus facilement traverser par l'encre que le parchemin, on prit l'habitude d'évider les signes rythmiques des valeurs les plus longues qui devinrent blancs, on les conserva noirs pour les valeurs courtes.

Au XV[e] s. (vers 1450) le tableau est à peu près le suivant :



maxime



longue



brève



semi-brève



minime

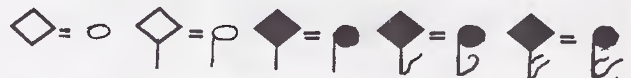


semi-minime



semi-fusa

avec les conventions de rapports indiquées comme on l'a vu plus haut. Si on utilisait la maxime on n'allait guère au delà de la semi-brève (surtout s'il s'agissait de division ternaire), mais si on partait de la brève on pouvait utiliser jusqu'à la semi-fusa. On pense que la semi-brève équivalait à peu près à notre ronde actuelle et que la correspondance est la suivante.



L'invention de l'imprimerie vers 1457 diminua le travail des copistes et les rendit moins pressés : ils supprimèrent les ligatures qui étaient une grande source de difficultés d'interprétation. A peu près à la même époque on commença à chercher des valeurs de durée absolue (origine du métronome), en fonction de la course de la terre autour du soleil. La vraie barre de mesure qui séparait les groupes rythmiques de même durée fit son apparition dans les dernières années du XVI[e] s. mais ne s'instaura dans la musique instrumentale que dans le courant du XVII[e] s. La notation s'était déjà considérablement simplifiée et prenait, avec les notes ovales dues au procédé de "poinçonnage" de la gravure, à peu près l'allure qu'elle a aujourd'hui.

Nos enfants n'ont pas lieu de se plaindre du solfège moderne et les jeunes apprentis-musiciens du XV[e] s. avaient plus de motifs qu'eux de trouver cela rébarbatif!!

Les iconographies sont extraites du livre :

"Manuel de la Musique" ORBIS-LEXIKON

Maurice Ravel

(1875-1937)

— *Sonatine pour piano* —

Composée en 1905, la Sonatine pour piano de Maurice Ravel inaugure une série d'œuvres écrites en réaction contre la longueur excessive de certains ouvrages de la fin du dix-neuvième siècle, ou du début du vingtième siècle, ainsi que l'a bien montré Eugène Borrel au cours du précieux chapître qu'il consacre à la "Sonatine" dans son ouvrage, malheureusement épuisé, sur la "Sonate". (Editions Larousse pages 116 et suivantes).

Que l'on songe, à titre d'exemple, à la Sonate pour piano de Paul Dukas (1900), qui, pour admirable qu'elle soit, n'en atteint pas moins, avec ses quarante-cinq minutes de musique, la **durée-limite du genre.**

Par ailleurs, comme l'analyse succincte de chacun de ses trois mouvements va tenter de le montrer, elle élève au niveau **d'œuvre d'art à part entière** un genre demeuré jusque-là d'intérêt surtout **didactique,** en alliant au plus haut degré la **brièveté** à la **qualité,** à **l'intensité expressive**. Quel pianiste ne se souvient de ses premières émotions d'interprète, et aussi de ses difficultés d'apprenti-technicien, avec telle ou telle Sonatine de Kulhau, de Diabelli ou encore de Clementi ? Seules dans cette abondante production émergent, par leur plus grande portée musicale, quelques exceptions, comme, par exemple, les deux Sonatines en SOL et en FA, de Beethoven, ou encore les trois Sonatines opus 118 de Robert Schumann, qui ennoblit tout ce qu'il touche.

Il faudra donc attendre le début du XXe siècle, pour que la Sonatine puisse rivaliser en intérêt, par un ensemble de qualités aussi bien d'ordre architectonique que musical, avec la Sonate.

Analyse externe

La Sonatine de Ravel comporte trois mouvements.

1) Un premier mouvement "modéré" véritable "forme-Sonate" en miniature, avec une exposition bithématique, un très court développement, une réexposition suivie d'une Coda rêveuse.

2) Un "mouvement de menuet", de style à la fois archaïsant et émaillé d'harmonies piquantes et résolument modernes.

3) Un "Finale" écrit dans le style d'une très brillante toccata et qui donne la plus large part à la délectation du pianiste.

Analyse interne

Premier mouvement

Triomphe de la **concision,** de **l'ellipse.**

Deux brefs motifs, enchaînés **sans transition,** et dans un rapport tonal tout classique — fa ♯ mineur et LA Majeur, forment la matière d'une mini-exposition avec reprise. (Elle ne dépasse pas 28 mesures. A titre de comparaison, le premier thème de la Sonate pour piano et violon de César Franck occupe à lui seul 26 mesures).

Le premier, typique de Ravel avec sa quarte descendante initiale, (voir quatuor, fin de l'"Enfant et les Sortilèges" avec son ineffable conclusion sur le mot "maman"), est d'une écriture pianistique bien séduisante avec la doublure du chant à l'octave inférieure, ses quintes parallèles, et les battements de triples croches qui l'animent d'une vie intense.



Le second motif est intéressant par ses quintes parallèles, ses harmonies piquantes et son expressif contrechant chromatique.



Il s'enchaîne à un bref motif qui forme transition vers la petite **Coda** alimentée par la tête du premier motif transposée sur les notes la mi, qui mène à la reprise.





Concision extrême aussi dans le **développement** central. Celui-ci se contente en effet de 30 mesures pour présenter le premier motif A transposé à la quarte supérieure, en si, conduire le second, en 13 mesures, à une intensité expressive sans cesse accrue, à partir du "crescendo e accelerando", et culminant à la mention "passionné", liée à la nuance ff. A cette tension d'autant plus forte que brève succède tout naturellement le retour au calme avec la **réexposition** sans problèmes : premier motif en fa♯, second au ton principal majorisé, FA♮, et une Coda de rêve pourrait-on dire, presque immatérielle et extatique (rallentando, aboutissant à un "lent"), qui tire toute sa substance d'un rappel de la tête du premier motif.

On retrouve le même schéma — acheminement progressif d'un thème vers un sommet d'émotion suivi d'une période de retour au calme dans bien d'autres œuvres plus tardives de Ravel — avec un caractère poignant de plus en plus accusé — que l'on songe, par exemple, au premier mouvement du trio pour piano, violon et violoncelle de 1914; l'échauffement progressif de son premier thème est suivi d'une longue Coda d'où se dégage une paix lumineuse, presque surnaturelle — ou encore, à l'"adagio", sublime, du Concerto pour piano en SOL de 1931, avec son point culminant juste avant la reprise très paisible de la première partie.

Deux notations peuvent encore être ajoutées à propos de ce premier mouvement, tant elles semblent correspondre idéalement à tout ce que nous venons de dire. L'une du philosophe Alain, citée par Vladimir Jankélévitch dans son lumineux ouvrage de Ravel (Editions du Seuil), extraite des Préliminaires à l'"Esthétique" : "La musique **n'exprime** pas les passions, elles les **efface**". L'autre d'Henri Hell, citant Debussy : "La musique doit humblement chercher à faire plaisir", à quoi Henri Hell ajoute aussitôt : "Certes, mais le plaisir de la musique française n'est pas à fleur de peau. Le plaisir, fût-il le plus sensuel, le plus physique, engage **l'être tout entier.**"

Second Mouvement

"Mouvement de menuet", en RE bémol

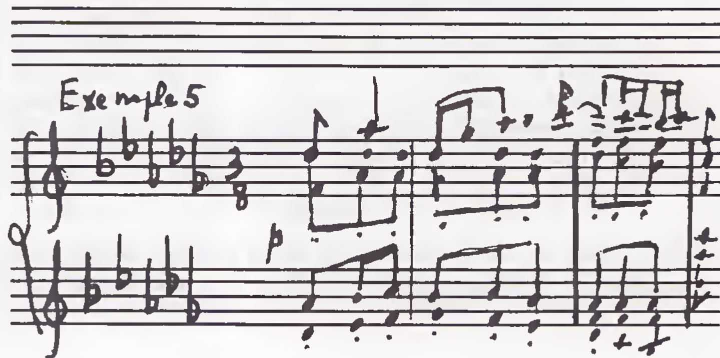
On sait que la danse tient une place **de premier choix** dans l'œuvre de Ravel. Sa première œuvre pianistique n'est-elle pas un "Menuet" antique, et ne retrouve-t-on pas encore un menuet dans sa dernière œuvre destinée à l'instrument à cordes frappées : "Le Tombeau de Couperin"!

Ce recours à cette danse ancienne semble satisfaire sa recherche constante d'une synthèse entre un certain archaïsme et une écriture harmonique utilisant toutes les conquêtes de ce début du XXe siècle.

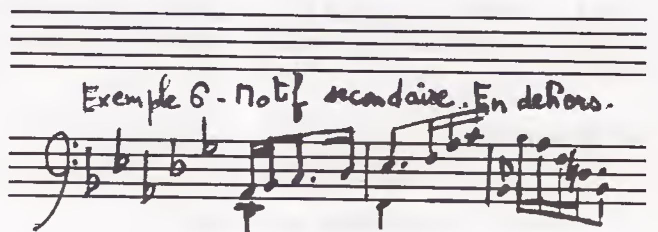
L'archaïsme se traduit surtout dans les cadences qui, dans l'esprit modal, évitent toutes la sensible et revêtent un charme désuet voulu par l'auteur. (Déjà dans le premier mouvement — 1er thème sans sensible —).

Le modernisme se rencontre dans ces "notes ajoutées" venant troubler la paix de certains accords parfaits (frottements acides de seconde mineure, (mesures 6, 8 etc...) sol ♮ ajouté à l'accord fa, la bémol, do), notes ornementales non résolues, et une infinité d'autres détails, sur lesquels nous ne nous attarderons pas ici, cette analyse s'adressant aux élèves du secondaire et non à des spécialistes de l'écriture.

Le thème initial de 12 mesures en REb Majeur, prend solidement appui sur la tonique suivie de la dominante, comme le premier du premier mouvement.



Il est suivi d'un bref commentaire modulant, au cours duquel se glisse comme subrepticement d'abord à la main gauche, un motif secondaire (mes. 27) échelonné du grave à l'aigu et qui va culminer rapidement sur un fortissimo. Quelques mesures de transition amènent la reprise **très écourtée** de la première partie, qui se termine dans une atmosphère évanescente, très poëtique, avant la reprise en force du motif secondaire présignalé, qui vient alimenter la Coda conclusive.



Ce mouvement central peut donc être assimilé à la coupe binaire d'un mouvement de l'ancienne suite, librement traité.

Troisième mouvement

Le 3e mouvement semble conçu avant tout pour le plaisir des doigts. Le jaillissement continu, la spontanéité, la liberté de l'inspiration semblent défier l'analyse. On peut seulement dire qu'il participe à la fois du **rondeau** et de la **forme-sonate** sans être totalement assimilable ni à l'un ni à l'autre. Du Rondeau par le rôle prépondérant joué par le premier des trois motifs qui en constituent le matériel thématique. De la forme-Sonate parce qu'on y décèle bien une exposition, un développement et une réexposition (mes. 127) mais il faut spécifier tout de suite que celle-çi ne se conforme pas aux normes habituelles puisque les motifs n'y sont pas réexposés dans le ton principal fa ♯ mineur, conformément aux normes habituelles, **sauf le 1er**, mais que le second est réexposé en ut dièze, puis sol dièze mineur, puis FA, et que le 3e est tout simplement **supprimé** (Encore un exemple de ce goût de l'ellipse, typiquement français, mentionné plus haut).

Il est donc plus judicieux d'insister, ici sur le **brio, l'éclat** de l'écriture pianistique **très différenciée** à travers chacun des trois motifs auxquels nous avons déjà fait allusion.

Le premier motif A est précédé d'un "ostinato" de doubles croches qui lui donne d'entrée de jeu un dynamisme étincelant.

Exemple 7 - Animé

A le mesure 4, apparaît le motif lui-même, à la rythmique très incisive.

Le second, à 5/4, illustre admirablement la diversité d'écriture qui vient d'être évoquée. Il n'est pas sans parenté avec le premier motif du premier mouvement; ce qui crée un lien ténu entre cette œuvre et la conception cyclique à laquelle était attaché César Franck (retour des thèmes d'un mouvement à l'autre dans une Sonate ou dans une symphonie) de manière d'ailleurs beaucoup plus systématique que Debussy ou Ravel.

1) Le chant repose sur une palpitation de doubles-croches à la main droite : pédale de mi brodée : mi fa, mi fa ♯ une pédale de mi à la main gauche en blanche pointée et en blanche surmontée d'accords sur les deuxième, troisième et cinquième temps.

2) Présentation en accords.

3) Le motif est agrandi mélodiquement et intégré à un système d'arpèges ascendants et descendants.

Exemple 8 ① etc

② etc...

③ etc.

Le 3e motif arrive peu avant le développement du premier motif A auquel il sert en quelque sorte de contre-sujet, et qu'il fait baigner dans un halo sonore très poétique. Il est basé sur un **ostinato** de trois notes : la, sol, mi intégré à un accord parfait arpéjé, en LA, dans un mouvement continu de doubles-croches.



Par son intérêt historique, la limpidité de sa facture, la qualité si incisive de ses motifs, sa poésie, la séduction de son écriture pianistique, la Sonatine constitue une introduction privilégiée à l'art de Maurice Ravel.

Elle sera suivie, dans l'histoire de cette forme, par une pléiade d'œuvres qui, de Roussel (Sonatine pour piano de 1910) à des créateurs plus proches de nous comme Boulez (Sonatine pour flûte et piano de 1946) ou Henri Dutilleux (Sonatine pour flûte et piano également, de 1947), en passant par Charles Kœchlin (Sonatines françaises de 1925, pour piano à quatre mains, ou Maurice Emmanuel et bien d'autres, ne cesseront d'actualiser le genre et de lui donner d'éclatantes illustrations.

Démonstration de l'existence d'une liaison étroite entre la musique et la médecine

par

Léon BENCE.

Docteur en Médecine, Biothérapeute

Max MEREAUX.

Compositeur, Professeur d'Education Musicale

"Le médecin se préoccupe de l'homme dans son ensemble et la musique traduit l'homme tout entier."

*Patrick L'ECHEVIN**

IL EXISTE UNE LIAISON ETROITE ENTRE MUSIQUE ET MEDECINE.

Tellement étroite qu'aux débuts de l'humanité, Musique et Médecine ne faisait qu'une. L'origine commune de la Musique et de la Médecine est l'incantation magique qui est à la fois le prototype de l'art musical et le premier geste de l'art de guérir. Cette incantation traduit l'angoisse de l'homme primitif devant l'hostilité de la nature.

Nées de cette même origine, la musique et la médecine auront ensuite une évolution parallèle qui se résume tout simplement à l'évolution de l'esprit humain.

Nous étudierons cette liaison Musique-Médecine en prenant le chemin de l'histoire. Par commodité, plus que par réalité, nous diviserons ce cheminement commun en trois étapes :
— l'époque du Magicien-médecin
— l'époque du Prêtre-médecin
— l'époque d'Hippocrate à nos jours.

I. LE MAGICIEN - MEDECIN

Nous venons de voir que l'art de guérir les maladies de l'homme primitif passe essentiellement par l'incantation magique. Cette incantation obéit à une loi, très importante en matière de magie, qui définit l'imitation en vue d'une action à exercer sur le semblable par le semblable. N'est-ce pas l'un des principes fondamentaux de l'Homéopathie et la base des travaux de Hahnemann ? Le chant magique contient donc, à l'état embryonnaire, ce qui constitue aujourd'hui l'Art homéopathique !

Une autre règle essentielle de la magie est le Rythme qui incite à la danse rituelle — et cette danse obéit également à la loi du mimétisme qui est l'action sur le semblable par le semblable. On pourrait presque parler de MAGIE HOMEOPATHIQUE.

Par la suite apparait un second élément : la DROGUE — qui est presque exclusivement d'origine végétale. Ce sont les premiers balbutiements de la PHYTOTHERAPIE.

Mais la connaissance des chants magiques demeure aussi nécessaire que celle de la nature des racines et de l'usage des plantes. Les Indiens d'Amérique préparent leurs remèdes en chantant et chantent en administrant les remèdes.

La Médecine égyptienne avait encore conservé ces deux éléments constitutifs : incantation + drogue. Le papyrus d'Ebers contient autant de formules d'incantations magiques que de prescriptions de drogues.

II. LE PRETRE - MEDECIN

On retrouve dans toutes les religions antiques une notion fondamentale : la Musique et la Médecine ont été conférées aux hommes par le même Dieu. Le prêtre abandonne l'incantation et la remplace par un chant de louanges qui s'adresse à un Dieu protecteur individualisé.

Avec les Chinois apparaît un troisième élément : la MAGIE des NOMBRES — qui inffluencera conjointement la médecine et la musique. C'est ainsi que la doctrine des cinq éléments (Terre, Feu, Eau, Bois, Métal), qui est la base de la médecine énergétique chinoise, est contemporaine de la personnification des cinq notes fondamentales de la gamme (Fa-Do-Sol-Ré-La).

La structure précise de la première gamme pentatonique a été définie par le même HOUANG TI (2697 Av. J.-C.) qui a écrit le NEI CHING (le livre de la médecine).

Par la suite les chinois décriront douze sons (l'échelle chromatique), et il existera douze méridiens principaux pour régler l'équilibre circulatoire de l'Energie vitale qui conditionne l'état de santé. Voici la liaison entre la musique et l'acupuncture qui apparait avec la magie du chiffre douze.

Par la suite vint la vogue rituelle du chiffre sept. Il y eut donc sept notes correspondant aux sept planètes (gamme sidérale).

Les médecins hindous imposent trois notions nouvelles, très importantes :

— la QUADRIPARTITION ORGANIQUE : le corps physique est doublé d'un corps éthérique, végétatif — complété par un corps astral qui régit l'émotion — et chapeauté par un corps mental qui préside à la pensée, que l'on appelle aussi le MOI. N'est-ce pas le principe fondamental de la Médecine anthroposophique de RUDOLF STEINER ?

— le REALISME FONCTIONNEL : la fonction crée l'organe.

— l'UNION ABSOLUE ENTRE L'HOMME ET L'UNIVERS. La santé est dès lors conçue comme un état où les oscillations psycho-physiques de l'homme se perdent dans l'accord avec celles du Cosmos. Dans la maladie l'organisation des proportions est dérangée. On peut la remettre en ordre en procurant de l'extérieur, au patient, une musique "ordonnée" — Dès lors on peut déjà parler de MUSICOTHERAPIE.

III LA MEDECINE HIPPOCRATIQUE

La transition est assurée par les prètres médecins assyriens qui introduisent les notions d'interrogatoire, d'observation des symptomes, de diagnostic et de pronostic. Mais, aussi, on pratique beaucoup l'observation des astres et l'explication des songes. Le chant religieux demeure le facteur qui domine la thérapeutique.

Une autre idée prédominante est celle de la pureté de la vie, créatrice d'hygiène individuelle et collective qui aura une influence énorme sur les systèmes médicaux de l'Orient. La musique est considérée comme l'hygiène mentale.

Avec les Grecs on avance à grands pas vers l'époque moderne. C'est l'avènement de la médecine hippocratique et, en même temps, de la gamme naturelle harmonique de Pythagore. Appolon devient le Dieu de la santé et il a le privilège de guérir. Dans le culte d'Appolon persiste la notion que la musique est un moyen assuré d'avoir prise sur lui.

Esculape associait dans sa thérapeutique "les simples, le couteau, la parole et la musique". C'est la naissance de la psychothérapie par la parole et l'incantation magique, considérée comme purificatrice. Les médecins grecs utilisent la gamme pythagoricienne pour la classification des différents pouls. Les conceptions médicales sont en relation étroite avec la théorie de l'HARMONISATION UNIVERSELLE. La santé devient synonyme d'harmonie et de beauté.

Les traitements comportent le régime alimentaire et l'hydrothérapie.

La prescription des bains est entourée d'un complexe psychothérapique visant à obtenir la mise en condition, la détente, la relaxation par la musique. C'est la notion de CONFORT MEDICAL qui apparaît en liaison avec l'équilibre général du sujet.

Avec Platon naissent les conceptions de constitution, de terrain, de facteurs climatiques et sociaux. La pensée platonicienne s'organise autour de cinq constantes :

— Le monde est consitué selon les principes musicaux
— La musique possède une vertu incantatoire au nom de laquelle elle agit sur la partie irrationnelle du Moi.
— La vie entière de l'homme est dominée par l'harmonie et le rythme.
— Une éducation musicale convenable peut assurer la formation du caractère.
— La philosophie est l'expression la plus haute de la musique.

Pour Platon, la Musique c'est l'hygiène mentale. Il écrit : "Toute notre vie a besoin d'eurythmie". Or, qu'écrit de nos jours Victor BOTT, l'auteur de la Bible des anthroposophes ? : "la médecine anthroposophique fait appel à la musique dans le but de réaliser une eurythmie thérapeutique" (Traité de Médecine anthroposophique — Tome II — page 177).

Vint Aristote, musicologue compétent, le père de l'anatomie comparée. Pour lui les arts du rythme contribuent à l'amélioration morale, à l'obtention du calme, de la sérénité, à la disparition de l'anxiété. Voilà précisées des indications importantes de la musicothérapie.

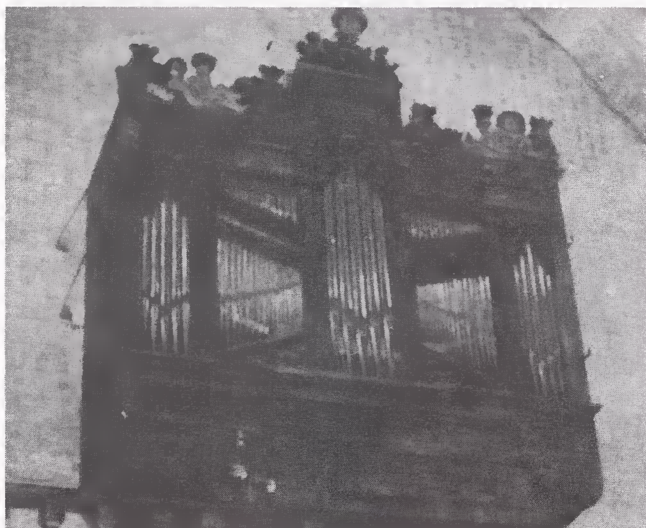
Au moyen-âge, dès le V[e] siècle, ce sont les moines qui sont dépositaires, à la fois, de la science médicale et de la musique. Le monastère de Saint Gall, en Suisse, était un exemple significatif par l'ampleur de ses installations hospitalières. Là, vécut un moine célèbre : NOTKER BALBULUS, grand thérapeute et musicologue. Ce fut le premier grand phytothérapeute et on attribua à ses compositions musicales des pouvoirs bénéfiques.

Au XIV[e] siècle, l'influence des laïcs revient en force avec les écoles de Salerne, puis de Montpellier dont le premier grand maître fut Arnaud de Villeneuve qui créa la notion de "sympathie universelle" dont la définition appartient à la musique : c'est le rapport qui s'établit entre plusieurs corps sonores lorsqu'ils entrent en vibration à la suite de l'excitation de l'un d'entre eux. A partir de là, il imagina les rapports entre organes symétriques.

Le plus connu des médecins de la Renaissance est inconstestablement PARACELSE. Pour lui la maladie est le résultat d'un déséquilibre profond dont l'origine est aussi bien physique qu'émotionnelle, passionnelle ou mentale. Il pense que l'âme peut imprimer au corps malade, par un effort de volonté, l'image de la santé et

Suite page 22

L'Orgue historique restauré de la Cathédrale romane de Saint-Lizier (Ariège)



Dimanche 26 Juin 1983

L'Orgue de Saint-Lizier des XVIIe et XVIIIe siècles est un instrument rare, classé, remarquable pour son buffet et ses jeux moins nombreux que pour les grandes orgues classiques. Il se place dans un contexte de renouveau de la musique ancienne qui reconnaît là, son originalité et sa valeur et nous permet de renouer avec la couleur et l'amertume de timbres appartenant à une littérature musicale trop longtemps ignorée.

Cet orgue provient de la cathédrale de N.D. de la Sède, dans la cité, cathédrale à laquelle Mgr de Marmiesse avait, au milieu du XVIIe siècle donné la prééminence sur la cathédrale du bourg. La suppression de l'évêché, après la Révolution, entraîna la désaffection de N.D. de la Sède au profit de la Cathédrale du bourg, St Lizier, et l'orgue y fut transporté. Diverses tentatives de restauration n'eurent pas de suite et l'orgue fut délaissé jusqu'au jour où les Amis de St Lizier et du Couserans, sous la présidence de Madame de Saint-Blanquat, lancèrent l'idée d'une restauration complète et apportèrent une contribution financière permettant de commencer les travaux, confiés au facteur d'orgue Alain Sals. L'entreprise rencontra de si nombreuses difficultés que l'on ne put venir à bout de sa réalisation qu'avec l'aide, non seulement des Monuments Historiques, du Conseil général, de la Municipalité de St Lizier devenue maître d'œuvre, des Licérois, mais aussi de généreux donateurs étrangers au "pays". Ce fut œuvre collective, à laquelle les Amis de Saint-Lizier et du Couserans, continuèrent, dans la mesure de leurs moyens, à participer.

Pour donner plus de solennité à cette inauguration, Saint Lizier a fait appel à l'organiste réputé qu'est **André Isoir,** titulaire du grand orgue de Saint Germain des Prés à Paris, professeur au Conservatoire d'Orsay. André Isoir, né le 20 juillet 1935 à St Dizier, fit ses études musicales à l'école César Franck où il fut notamment l'élève d'Edouard Soubervielle. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur où il obtient, à l'unanimité du jury, le premier prix d'orgue et d'improvisation en 1960 dans la classe de Rolande Falcinelli. Il est ensuite lauréat de plusieurs concours internationaux : à Albans (Angleterre) où il est décerné le premier prix en 1965, puis à Haarlem (Hollande) où il est vainqueur pendant trois années consécutives (1966-67-68) remportant ainsi le "Prix du Challenge". Il est le seul français à avoir obtenu cette distinction depuis la fondation de ce concours en 1951. Il a enregistré une trentaine de disques pour les firmes Calliope, Erato, SM, Vox et Deutsche Grammophon : ce qui lui a valu le Grand Prix du Disque en 1972, 73, 74, 75, 77 et 80, ainsi que le prix du "Président de la République" pour "Le Livre d'Or de l'Orgue Français". Il s'est vu décerner en février 1974 le prix de composition des Amis de l'Orgue pour ses variations sur un psaume Huguenot.

André Isoir complète sa culture musicale par une connaissance approfondie de la facture instrumentale, celle-ci contribuant, selon lui, à une meilleure approche des différents styles, tant du point de vue de la technique que de celui de la registration.

Programme du Concert d'Inauguration

Le programme du Concert d'Inauguration comportait : Anonymes du XVIe siècle, Suite de douze danses profanes pour orgue; Gabriel Nivers (1632-1714) Suite du premier ton pour orgue, Pleins jeux, Fugue, Duo, Basse, Echo, Dialogue à deux chœurs. Dietrich Buxtehude (1637-1707) Fugue en ut majeur; Joseph Haydn (1732-1809) Quatre pièces pour horloge à cylindre; Michel Corrette (1709-1795) Premier concerto Opus 26 N° 1, Allegro, Gavotta prima, Gavotta secunda, Allegro.

Composition de l'Orgue Historique

CONSOLE : Clavier Grand-Orgue 48 notes (Ut 1 à Ut 5)
Clavier Recit, 25 notes (Ut 3 à UT 5)
Pédalier, 17 notes (Ut 1 à Fa 2)

GRAND ORGUE : Bourdon, Prestant 4, Doublette 2 (basse et dessus), Quarte 2 (basse et dessus), Nazard 2 2/3 (basse et dessus), Tierce 1 3/5 (basse et dessus) Fournitures (4 rangs), Cymbale (3 rangs), Trompette 8 (basse et dessus).

RECIT : Cornet (5 rangs)

Restauration et harmonisation : Alain Sals.

A l'issue d'un entr'acte, les conversations s'engagent entre Xavier Darasse et le Chef d'orchestre Boronian : **D** — "C'est un roman policier, vous savez, cet orgue. Alain Sals a trouvé tous les tuyaux dans le désordre, il a fallu qu'il contrôle les numérotages, les inscriptions à l'encre de chine, qu'il les remette en place et qu'il reconstitue les tuyaux manquants après en avoir découvert l'emplacement. **B** — le temps n'arrange pas les choses.. Qu'est-ce que vous pensez de cet orgue ? **D** — C'est un orgue qui paraît bizarre, qui surprend (1). (Comme celui de Juvigny, dont 80 % de la tuyauterie date de 1663, utilisé le 28 mai 1982 par Antoine Geoffroy de Chaume en vue d'un enregistrement de **Trois Leçons de Ténèbres** de François Couperin). Imaginez-vous qu'il arrive du XVIIe siècle, imaginez quelqu'un de vivant qui vient vous trouver, cela vous fait remonter deux ou trois siècles en arrière, c'est ça qui est tout à fait intéressant. S'imaginer une petite bourgade, en l'occurence St Lizier, en 1600 et quelque. C'est l'accent de l'Ariège."

"C'est l'accent de l'Ariège", affirme Xavier Darasse, ou plutôt l'accent d'une certaine Ariège qui n'est évidemment pas celle de Claude d'Esplas et de sa "Canso de Gaston Fébus à Frédéric Mistral : "Koiné" lyrique ou "voix" d'un peuple" ? ni celle de l'organiste Gabriel Fauré, écarté de l'église de la Madeleine avant de retrouver les accents cathares du Comté de Foix, dans cette maternelle langue d'Oc qu'il aimait tant (voir lettre au Dr Joseph Rambaud du 5 mars 1923, curieusement non citée par Jean-Michel Nectoux dans sa **Correspondance de Gabriel Fauré**, (Paris Flammarion 1980).

Ces accents, nous les retrouvons dans cette **Anan lèu Filhetos** ... une réménille recueillie en amont de St Lizier, non encore édulcorée par la célèbre école du "Perfèt Chrestia", (in **Arièjo O Moun Païs,** Voxigrave St-Stereo 7192), aussi riche de sous-entendus que certaine improvisation faite sur son instrument par le même André Isoir, lors d'un spirituel baptême parisien.

Marie BROUSSAIS

Suite de la page 20

Démonstration de l'existence d'une liaison étroite entre la musique et la médecine.

produire ainsi la guérison. C'est une conception que ne renieront ni les anthroposophes, ni les psychothérapeutes.

Au XVIIIe siècle MESSMER soutint sa célèbre thèse sur l'influence des planètes sur les phénomènes physiologiques et pathologiques. Les idées de Messmer ont été reprises par la Cosmobiologie et surtout par la Chronobiologie moderne. Les physiciens ont montré depuis, la réalité des rayonnements cosmiques à vibrations très pénétrantes.

Messmer provoquait de véritables scènes d'hypnotisme et de suggestion dans lesquelles la musique jouait un grand rôle. C'était l'ami de Mozart, de Haydn, de Gluck, etc... Ce fut lui qui démontra l'efficacité de la psychothérapie et ouvrit la voie à Berhneim et à Freud.

Au XIXe siècle, après les travaux de HELMOLTZ qui écrivit la "Théorie physiologique de la Musique", ce fut un autre allemand : STUMPF qui étudia la notion de "psychologie du son" et mit l'accent sur le phénomène sonore vécu par l'individu. C'est la base de la musicothérapie moderne.

Il est donc indéniable qu'il existe un entrelacement perpétuel de la Musique et de la Médecine, qui a duré, sans failles, de l'origine de l'humanité à nos jours. Mais attention ! cette alliance ne se fait pas avec n'importe quelle médecine ! La subtilité de la musique ne peut pas s'associer à l'agressivité des armes lourdes de la chimiothérapie et ne peut pas s'accomoder des fausses notes thérapeutiques de l'allopathie. On ne peut pas marier une médecine iatrogène à une musique purificatrice. Seul le mariage avec la médecine naturelle est mariage d'amour !

A suivre

---

* Patrick l'Echevin : Chirurgien au CHU de Lille, Assistant des Universités, Chargé d'Etudes au Conservatoire National Supérieur de Région - Auteur de l'excellent livre : MUSIQUE ET MÉDECINE auquel nous nous référons fréquemment dans ce premier article.

** De même qu'il existe six méridiens Yang et six méridiens yinn, il y a six sons Yang et six sons Yinn qui reproduisent les notes émises par deux oiseaux mythiques, l'un mâle (yang), l'autre femelle (yinn). Il existe en musique comme en médecine une action concertante du Yang et du Yinn dont l'union est précisément génératrice de rythme.

BIBLIOGRAPHIE

• **François Benard MACHE**
Musique, mythe, nature (ou les Dauphins d'Arion).
Ed. Klincksieck esthétique n°40 136 p.

Sous ce titre qui pique la curiosité et un sous-titre éminemment poétique, **F.A. Mâche,** l'un des compositeurs les plus cultivés de notre époque — (normalien, agrégé et docteur ès lettres, il a été élève de Messiaen et membre du G.R.M., à sa fondation, en 1958) — nous propose tout bonnement une méthode compositionnelle du plus grand intérêt.

Dénonçant les démarches scientifiques, rationnelles, abstraites, le culte de l'écriture en tant que telle au détriment du sens vrai de la réalité des sons, il prone une création proche de la nature, du vécu, du concret et accorde la priorité aux qualités sonores. Après avoir démontré les analogies entre le mythe et la musique, tous deux non produits par la raison mais "issus d'un même fonctionnement spontané de l'esprit humain", il met en évidence les constantes de toutes les musiques (il consacre, en particulier, un long chapitre à l'examen des musiques de diverses espèces animales) et réhabilite la musique composée "d'après" un modèle se situant dans la lignée **d'un Debussy, d'un Varèse et d'un Messiaen,** il s'affirme partisan d'une musique libre, proteiforme, multiple, inscrite dans la vie et rappelle, fort à propos que "les techniques sont de précieux auxiliaires dont le développement doit rester soumis à des projets esthétiques".

Provocateur, polémique, cet ouvrage veut répondre aux questions fondamentales que pose la création musicale. Le ton en est sincère, passionné, ce qui le rend attachant. Justification de l'œuvre-même du compositeur (sur laquelle, en son dernier chapitre il appuie sa démonstration), il apporte — en dépit de quelques prises de position discutables — une réponse originale et particulièrement intéressante, au problème du devenir de l'art contemporain. Il devrait intéresser au premier chef tous ceux qui s'interrogent sur la musique du XXe siècle.

Sabine BERARD

• **Michel DELAHAYE & Danièle PISTONE,** Musique et musicologie dans les Universités, **Champion, Collection Musique/Musicologie n° 11,** Paris (1982), in-8° 261 pp., nbreux ex. musicaux. — ISBN 2 — 85203 — 103 — 5.

L'organisation des études universitaires concernant les disciplines musicales est mal connue des étudiants. Ce nouveau volume de la fameuse collection dirigée par Danièle PISTONE recèle les informations essentielles : universités où sont enseignées ces disciplines, examen du déroulement d'un cursus et des contrôles qui permettent de tester l'acquis technique et historique, méthode de travail, sujets d'examens et concours, schémas de devoirs corrigés.

Une partie des textes musicaux sont malheureusement difficiles à déchiffrer, sur des portées à peine, voire invisible par négligence des copistes de la musique : c'est évidemment regrettable.

Divers sujets d'examens sont proposés avec exemple de réalisation ou de plans dûs à des étudiants. Ceci concerne aussi bien le cursus universitaire proprement dit que les concours du Ministère, qui sont évidemment une chose à part (C.A.P.E.S. et Agrégation dans l'état normal des choses actuellement), et pour lesquels sont donnés avec commentaires les sujets des dernières années "agrémentés" du pourcentage des admissions. Les travaux de recherche et d'érudition sont présentés sommairement, leur organisation, la méthode d'investigation étant ici soumises à des impératifs variables selon l'orientation, la nature du travail, la personnalité de l'impétrant ou de son Directeur de recherches.

En sorte de complément à l'inventaire de Jean Gribenski concernant les thèses de doctorat (New York, Pendragon Press, 1979, Danièle PISTONE et Michel DELAHAYE donnent ici les titres des 722 mémoires de maîtrise relatifs à la Musique, soutenus dans les Université françaises : bibliographie très précieuse, dans la mesure où il est loisible de consulter ces documents.

• **Guy APTEL, Méthode de trompette et de cornet, Editions DELRIEU, Nice (1983),** 56 pages, illustrations.

Une méthode élégante, alléchante sous sa belle couverture plastifiée, ornée d'une magnifique photographie en couleurs réalisée par Gérard Delrieu, dont on sait que le flair d'Editeur n'a d'égal que le talent de photographe. D'autres photos en couleurs illustrent le commentaire concernant tenue, respiration, travail journalier, ainsi que la terminologie des pièces. Ce substantiel commentaire de Guy APTEL, professeur au Conservatoire National de Montpellier, laisse augurer de l'autorité avec laquelle cet artiste et excellent pédagogue va retenir de la multiplicité potentielle des exercices, ceux qui lui semblent vecteurs immédiats de progrès, modulant ce choix d'une "marge de manœuvre" permettant de contourner tel écueil, selon les personnalités et les sensibilités. Les schémas de trompettes indiquant les pistons à manœuvrer sont amusants et astucieux.

Les exercices techniques sont bien sûr, prolongés par des "morceaux" à une, voire à deux parties portant sur le phrasé, le rythme, la solidité de la colonne d'air, la souplesse du doigté, la mise en lèvres. Cinquante-trois chapitres courts et étoffés qui, si l'on admet l'image, tiennent l'étudiant "en haleine"! Le dernier chapitre est un rappel des doigtés usuels (33 possibilités). Cette Méthode de Guy Aptel est donc un bel outil de travail en vérité, qu'apprécieront nos amis Anglophones, puisque la méthode est trilingue... Quadrilingue, devrais-je dire, puisque la Musique, cette langue universelle, est la première servie!

Jean MAILLARD

nOtre discOthèque

• **IN ONNEM TERRAM**
Chants grégoriens et Chants liturgiques régionaux du Moyen-Age. AUVIDIS. AV 4953.

L'ensemble **Gilles BINCHOIS** que dirige **Dominique VELLARD** — direction musicologique **Marie-Noël COLETTE** — a choisi d'illustrer à la faveur de ce disque la diversité des chants liturgiques médiévaux. En effet à côté des mélodies en strict Grégorien figurent des chants inspirés de la liturgie Ambrosienne, des textes vieux-romains, vieux-bénéventains ou encore milanais.

Ces hymnes, Antiennes, Versets de Graduels ou d'Alleluia, Répons, ou Leçons à 2 et 3 voix traitent pour la plupart de la nature et à travers elle, de la toute puissance de Dieu. C'est donc un disque à thème et l'on ne peut que saluer l'ampleur du travail accompli, sa perfection musicale, son intérêt musicologique de tout premier plan. Les problèmes que pose l'interprétation de ces chants ont poussé les interprêtes à s'inspirer des traditions liturgiques anciennes encore vivantes aujourd'hui, notamment celle de **l'Eglise Copte Ethiopienne.**

L'ensemble exécuté sans la moindre complaisance brille d'une extraordinaire présence et la qualité du tout confine à la perfection d'une science exacte. Exactitude du chant, des tournures mélodiques, des rythmes, de la diction, mais la parfaite distinction de l'ensemble, ce perfectionnisme absolu ne vont pas sans une certaine froideur, plutôt ils contribuent à rendre à la musique une dimension autre, dense, inflexible et en dehors du temps. Tout est pur strict et souple à la fois d'un charme austère, et finalement fort beau.

• **J.S. BACH** (1685-1750)
Le Clavecin bien Tempéré
Premier Livre. B.W.V. 846-869
ERATO STU 715212..

Après d'autres, dont certaines magistrales, TON KOOPMAN nous livre sa version du **Clavecin bien tempéré** avec, pour commencer, l'enregistrement des 24 Préludes et Fugues du 1er livre. Certes la pâte est riche; TON KOOPMAN ne laisse rien dans l'ombre. Il souligne chaque détail de cet œuvre immense dans un jeu un peu teinté de romantisme et dont l'excès de raffinement séduit dès l'abord. Mais je trouve personnellement que TON KOOPMAN en fait trop. La stature de ces pages, la mobilité même de la musique, infinie m'apparaissent un peu laissées pour compte au profit du détail. Le jeu, ici pêche par excès de maniérisme comme si, à vouloir isoler chaque phrase, chaque accent, chaque mesure pour en tirer le maximum d'intention on n'agissait pas au détriment du tout. J'aurais, quant à moi préféré plus de rigueur dans les tempi et une vision plus unitaire de l'ensemble.

Certainement, cette version, trop chaleureuse peut-être et quelque peu ostentatoire n'atteint ni à l'universalité ni à la puissance de l'extraordinaire interprétation que G. LEONHARDT a confié au disque voici quelques années.

• **MANUEL DE FALLA** (1876-1946)
Le Tricorne (Enregistrement Intégral)
Danse du Feu
PHILIPS. Trésors Classiques. Enregistrement Numérique 65 14 281.

Ecrite pour **Diaghilew** en 1917 à partir d'une nouvelle d'ALARLON, cette farce en 2 tableaux qui trouve sa forme définitive ainsi que son titre un an après, compte parmi les 4 ou 5 œuvres révélatrices de l'évolution de Manuel DE FALLA depuis la **Vie Brève** jusqu'à l'esthétique totalement épurée du **Concerto pour Clavecin.** Ici sévit la truculence d'une Espagne ensoleillée, fulgurante. La vigueur des accents, la rythmique de la danse, toute cette poësie abrupte et sauvage évoquée dans ce raffinement d'écriture particulier à la France du début du siècle confèrent à cette musique des airs étranges et spectaculaires de fête joyeuse brossée à larges traits.

Le **PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA** et la Mezzo-Soprano **FREDERICA VON STADE** placés sous la direction d'**André PREVIN** en donnent ici une version superbe. La direction nerveuse de PREVIN, presque acérée, cette verve éclatante qui soulève l'orchestre et nous tient en perpétuel éveil, cette jubilation immédiate des couleurs et de sons, comme un tourbillon de fête. Toute cette vitalité alliée à un sens de l'équilibre absolument magistral, pour le simple plaisir d'une anecdote dansée constituent les grandes qualités de ce bel enregistrement numérique.

De la même veine, la très connue Danse du Feu extraite de l'**AMOUR SORCIER** termine ce magnifique concert.

• **LA TROMPETTE EN ALLEMAGNE AU XVIIIe Siècle.**
Georg-Philipp TELEMANN (1681-1767) - Johan Melchior MOLTER (1696-1765) - Suites et Concertos
ARION. ARN 38 703.

Sous ce titre, les trompettiste **Marc ULLRICH, Gilbert PETIT, Guy MESLER, et Patrice PORTE** qu'accompagne **l'ensemble instrumental LA FOLLIO** placé sous la direction de Miguel DE LA FUENTE ont choisi d'interprèter une Ouverture et Suite tragi-comique en Ré puis un Concerto pour trois trompettes, cordes et basse continue de TELEMANN, un Concerto pour trompette, cordes et B.C. et deux Concertos pour deux trompettes, cordes et B.C. de MOLTER.

Ce fort agréable concert ouvre sur une pointe d'humour avec la Suite Tragi-comique dont voici, pour l'anecdote, les titres des différentes parties "le Podagne", "Remède expé-

rimenté" "l'Hypocondre" "Remède : souffrance héroïque", "Le petit Maître" "Remède : la petite maison"; le tout, précédé d'une Ouverture Solennelle.

Les quatre Concertos suivants n'ont pas le seul mérite culturel de proposer un bref aperçu de la trompette au XVIII[e] siècle et de son évolution à l'orchestre; outre l'avantage de mettre en parallèle les deux personnalités de TELEMANN et de MOLTER, trop peu connu quant à lui et dont la musique valait largement une face de ce disque, cèt enregistrement offre l'avantage d'un concert pittoresque et charmant, souvent chaleureux et résolument chantant que les interprètes jouent avec une musicalité exquise. La légèreté de l'exécution, sa finesse, l'aspect soyeux de l'ensemble constituent sa plus belle éloquence. Il faut saluer ici, surtout en ce qui concerne l'enregistrement des trois concertos de MOLTER, une initiative aussi heureuse.

L'enregistrement a été réalisé selon le procédé analogique traditionnel, mais pas d'inquiétude surtout; cela ne gâte rien. Qu'on se le dise!

- **IGOR MARKEVITCH**
  Philips. Stéréo 410-346-1.

PHILIPS propose un coffret de 3 disques, sept œuvres empruntées au répertoire symphonique Russe de TCHAIKOVSKY à STRAVINSKY, sept interprétations grandioses, parmi les plus beaux fleurons de la glorieuse carrière de MARKEVITCH, sept interprétations qui n'ont décidement pas démerité depuis leur apparition sur le marché du disque. MARKEVITCH donne à sa direction une hauteur, une intériorité, une noblesse qui restitue la musique avec une chaleureuse grandeur qu'il s'agisse de **l'Ouverture "1812"** de **TCHAIKOVSKY,** (1840-1893) de la **1[ère] Symphonie,** toujours de **TCHAIKOVSKY,** des **"Six mélodies pour Soprano et Orchestre"** de **MOUSSORGSKY** (1893-1881) de la **"Grande Pâque Russe"** de **RIMSKY-KORSAKOV** (1844-1908) ou, surtout de **Shéhérazade** de **RIMSKY,** des **Danses Polovtsiennes** de **BORODINE** (1833-1887) ou encore de la **Symphonie des Psaumes** de **STRAVINSKY** (1882-1971).

Sa direction donnait, et donne toujours l'impression rare d'une exécution unique, définitive, dans la plus noble acceptation du concept de festival que constitue d'ailleurs ce coffret réalisé en son hommage.

- **GURDJEFF - DE HARTMANN -** Vol. 1.
  Alain KREMSKI (Piano)
  AUVIDIS AV 4721.

Thomas DE HARTMANN compositeur est un disciple de Georges GURDJEFF (1877-1949). Lui-même a passé sa vie à transmettre la sagesse ancestrale et l'unité de la Connaissance qu'il avait acquise au prix de disciplines intérieures rigoureuses et au contact d'un enseignement traditionnel très ancien. Peu de rapport avec la musique dans tout cela, pourtant le pianiste Alain KREMSKI a choisi d'enregistrer 11 pièces de leur fait dont on ne sait avec exactitude la part réelle du compositeur et celle du maître qui les a inspiré — 11 pièces de musique épurée, méditative à l'excès — Pour ma part, je reste sur ma faim sans réellement comprendre la nécessité musicale de ces œuvres. Seul l'ennui fade, est né de la longueur du programme.

Dommage!

- **JOHANNES BRAHMS** (1833-1897)
  Scherzo op. 4, Trois Intermezzi op. 117, Fantaisies op. 116 pour piano
  ARION ARN 38705.

Quelques trente années séparent le Scherzo op. 4 de 1851, des trois **Intermezzi** et des sept **Fantaisies;** à l'envol héroïque de la jeunesse succède la solide carrure de la maturité, le lyrisme complèxe et purifié d'un rêve qui à force de s'approfondir a pris les allures d'une pensée formelle, intimiste et passionnée. Jean MARTIN joue ces œuvres de haute stature et la clarté de son jeu, sa lisibilité, l'impression de confiance, l'équilibre qui caractérisent son interprétation naturelle et vigoureuse consacrent sa réussite. On ne ressent pas toujours à l'écoute de ces pages une semblable impression de certitude musicale, d'évidence. La netteté des plans sonores, un sens aigu du phrasé, de l'espace, au même titre que s'il s'agissait, comme à l'Orgue, de registration, atteignent à une dimension quasi-symphonique. Cette approche sereine et large, restitue aux œuvres la dimension des choses indiscutables.

- **CHANSONS ET COMPTINES -5-**
  AUVIDIS AV. 42 69.

12 Chansons et 14 Comptines mélangées, par quelques adultes et des enfants de CM². Les adultes sévissent dans les chansons, les enfants aussi quelquefois, mais on a fait des comptines, leur terrain d'élection. Mise à part la première, quelque peu pagailleuse et braillarde je dois dire que celles-ci grâce aux enfants et sans doute par opposition au reste, ont beaucoup plus de charme et de tenue. Les chansons quant à elles — la partie sérieuse de l'affaire — hautement vulgarisées, infantilisées, sont finalement assez lamentables. On a mis trop de sucre dans les arrangements. Ca se veut acidulé, aimable, léger, savoureux jazzifiant et c'est tout simplement faisandé. Pourtant il me semble qu'on devrait toujours donner le meilleur dès qu'il s'agit d'ouvrir aux enfants pour les divertir, le monde de la Musique. Car manifestement ici, on tien beaucoup et à juste titre à la notion de divertissement, mais à quel prix! Cela fait exhibition d'école primaire d'avant-garde, au très mauvais sens du terme et c'est triste à pleurer! Même la télévision pourtant capable du pire cf. par exemple les programmes digestifs des dimanches après-midi, offre dans ses émissions pour enfants pas mal de chansons de meilleur aloi.

La collection pour enfants, édité chez HARMONIA MUNDI voici quelques années, d'après la méthode Karl ORFF, avait une toute autre allure.

Naturellement, je n'engage que moi.

Successivement : Le Furet, Pain un, Bon voyage monsieur Dumollet..; Jamais on n'a vu... quand trois poules; Au clair de la lune... (etc.)

Banjo, Mandoline et Violon : Christian SEGURET et Jean DARBOIS.

Guitare, Claviers et Percussions : Claude ANTHONIOZ-ROSSIAUX et Philippe LECANTE.

Adaptation et Arrangements : Cl. ANTHONIOZ-ROSSIAUX et Ph. LECANTE.

Elèves du CM² de l'Ecole Louis Roussel de BEAUMONT sur Oise.

• **SCHUBERT** (1797-1828)
Mélodie Hongroise
Klavierstücke D. 946 (Impromptus)
Impromptus op. 90 - pour piano
PHILIPS. Trésors Classiques. enregistrement numérique 6514-382.

Les Impromptus de Schubert? Qui ne s'y est pas essayé? Quel jeune pianiste avide n'a pas jeté au moins, une fois son dévolu sur l'une ou l'autre de ces miniatures au dessin pittoresque, d'une juvénile tendresse parmi les premiers feux du piano romantique. C'était partir alors à la découverte de la musique. Brigitte ENGERER exécute ces œuvres avec une belle musicalité et la fluidité de son jeu mérite qu'on s'y attarde. Pourtant je trouve qu'il manque à l'ensemble cet élan inspiré qui plonge avec autorité au plus profond de la musique. Certes, les œuvres vivent mais je regrette que le rêve manque un peu quelquefois malgré de nombreux moments authentiquement beaux.

• **CARL HEINRICH GRAUN** (1703-1759)
Der Tod Jesu
ERATO. enregistrement numérique NUM 750 602.

Avec **Bernadette DEGELIN** : Soprano 1, **Dominique MOLS** Soprano 2, **Peter ICKX :** Contre-Ténor, **Louis DEVOS :** Ténor, Ludwig VAN GISSEGEM : Ténor, **Kurt WIDMER :** Basse, le **WESTVLAAMS VOCAL ENSEMBLE**, et le **MUSICA POLYPHONICA** placés sous la direction de Louis **DEVOS.** Erato a choisi de faire sortir cette cantate de **"la Mort du Christ"** de l'oubli ou elle était tombé. De fait son auteur lui-même ne survit guère que dans les manuels d'Histoire de la musique.

L'œuvre a le principal mérite d'ouvrir sur le très célèbre Choral "O Haupt Voll Blut und Wunden" de la Passion selon St Mathieu de **BACH.** Un souvenir du non moins célèbre "O Grobe Lieb" de la Passion selon St Jean y figure également, mais la parenté s'arrête là. A la stature toute puissante et universelle de Bach, GRAUN oppose un maniérisme aimable et quelque peu anodin. Quoiqu'il en soit la qualité de l'interprétation vaut une écoute attentive et un tel choix comblera d'aise les amateurs de musiques oubliées.

• **Bal à la Cour de MARGUERITE DE BOURGOGNE**
ARION ARN 38709.

18 Pièces, **Estampies, Basses Dances, Chansons, Bransles** et autres **Saltarelles** des XVe et XVIe siècles composent le programme éclectique de ce disque à thème dont le titre suffisamment explicite traduit l'initiative ambitieuse de retrouver l'ambiance d'un **"Bal"** tel qu'il aurait pu avoir lieu en cette Cour de Bourgogne de la fin du XVe siècle. Les instrumentistes de l'ensemble **LA MAURACHE** jouent sur les instruments anciens et chantent avec beaucoup d'entrain et de bonheur ces pièces de divertissement délicates et sereines pour le seul plaisir d'une fête bienvenue.

Hervé MUSSON

• **Marc Antoine CHARPENTIER** (1635-1704) : **ACTEON,** Opéra de Chasse. **Ensemble Vocal et Instrumental LES ARTS FLORISSANTS,** Direction William Christie.
Disque Harmonia Mundi HM 1095.

Cet "Opéra de Chasse" est un véritable opéra minute puisqu'il n'en comporte qu'une quarantaine réparties en six courtes scènes. Il nous montre les mésaventures, mille fois peintes, d'Actéon, prince de Thèbes, qui victime du machiavélisme de Junon se trouve pris, au cours d'une partie de chasse, en flagrant délit de "voyeurisme" involontaire sur la personne de Diane (et de ses sœurs), laquelle, incontinent, transforme le malheureux en cerf pour être dévoré par ses propres chiens!

A priori un tel programme n'est guère fait pour nous toucher, d'autant que les deux protagonistes déclarent se défier totalement des sentiments amoureux! La Passion, l'Amitié, voire l'Intérêt ou tout autre sentiment humain sont exclus de cette froide Pastorale.

La musique de Charpentier ne touche pas ici au sublime, et semble même assez convenue, mais elle séduit par son pittoresque et sa couleur : joyeuse et champêtre comme la scène de chasse initiale, triste et obscure dans la plainte d'Actéon subissant sa métamorphose. Il s'en faut de peu pour que le lamento final des chasseurs ne nous émeuve mais nous sommes quand même très loin de la plainte d'Orfeo, du lamento d'Ariane ou de celui de Didon!

L'interprétation des Arts Florissants est au dessus de tout éloge : perfection et probité du style, équilibre instrumental et vocal savant et raffiné, minutie dans la diction et l'expression des voix, parfaite lisibilité auditive d'une polyphonie légère à trois voix où l'ornementation gracile scintille avec délicatesse.

De la belle ouvrage, mais pour une œuvre de pur divertissement qui n'ajoute rien à la gloire de Charpentier tout en nous le faisant mieux connaître!

• **Elisabeth JACQUET DE LA GUERRE** (1666/67-1729) : **Pièces de Clavessin** (1687) **Emer BUCKLEY, Clavecin.**
Disque Harmonia Mundi HM 1098.

Dans sa **"Petite Histoire de la Musique en Europe"** Norbert Dufourcq nous apprend qu'Elisabeth Jacquet de la Guerre (qu'il place dans son énumération entre Antoine Dornet et Nicolas Clérambault) fait partie de ces "serviteurs habiles, ces virtuoses éblouissants, qui écrivent pour l'instrument des suites légères, où se mêlent également espièglerie et préciosité, influences française et italienne" (p. 71).

De ces suites, voilà un fort beau disque qui en regroupe quatre du premier livre (1687). Enfin pour le mélomane, le nom d'Elisabeth Jacquet de la Guerre est aujourd'hui davantage qu'un nom dans une énumération savante. La très jeune et talentueuse claveciniste irlandaise Emer Buckley en soit remerciée, elle qui nous avait déjà révélé les Toccatas de Michelangelo Rossi. Grâce à elle voici un compositeur, que dis-je une compositrice qui peut rivaliser sans peur avec ses confrères masculins du moment!

Ce disque est mieux qu'une curiosité musicale ou sociologique : en ajoutant à notre culture, il satisfait notre quête-que la profusion des disque "rares" de musique ancienne rend toujours plus insatiable-d'un plaisir sonore raffiné. Un seul regret : le nom du somptueux clavecin à grand ravalement (les graves sont superbes) ne nous est pas révélé sur la pochette du disque.

- **Luigi CHERUBINI** (1760-1842) : **Duettos & Nocturnes vocaux pour deux voix et harpe.**
  Ana Maria MIRANDA, soprano - **Udo REINEMANN,** baryton - **Marielle NORDMANN,** harpe. **Disque ARION ARN 38683.**

De ce contemporain de Mozart et de Berlioz (Cherubini a vécu 82 ans) la discographie n'est pas tellement prolixe : Médée, les deux requiem, les quatuors la symphonie en ré majeur. Le disque que voilà l'enrichit donc bien à propos en la complétant d'un aspect différent : il s'agit de duos vocaux avec accompagnement de harpe.

Ni le portrait d'Ingres qui nous montre le compositeur sous son légendaire aspect chagrin, ni sa réputation de contrapuntiste sévère ne laissait supposer une musique si heureuse, si palpitante et si tendre.

Le choix de la harpe à la place du pianoforte rival donne à cette interprétation un climat plus chaleureux, plus intime et en même temps plus intemporel, la sonorité de la harpe ayant été moins radicalement transformé dans son évolution que celle du piano.

Ana Maria Miranda et Udo Reinemann entrelacent leurs voix avec une grande et belle unité de style, tandis que Marielle Nordmann est attentive aux plus infimes inflexions, aux plus délicates intentions. Un beau disque capable de séduire les amateurs de Bel Canto les plus exigeants.

- **CONCERT CHEZ MADAME RECAMIER : duos pour harpe et pianoforte** (œuvres de : L. SEJEAN, L.E. JADIN, F.A. BOIELDIEU, J.B. KRUPHOLTZ, X. DESARGUS)
  Marielle Nordmann, harpe - Brigitte Haudebourg, pianoforte.

Ce disque nous introduit dans un domaine de la musique de chambre, ou plus exactement de salon postrévolutionnaire dont on aurait eu mal a priori à soupçonner l'existence : celui du duo harpe-pianoforte tant ces deux instruments nous apparaissent aujourd'hui rivaux sur le plan du timbre, de la tessiture et dans une certaine mesure de l'écriture. Et pourtant à cette époque charnière de deux siècles, ces deux instruments, qui jouissaient d'un égal engouement, ont suscité des œuvres les associant de façon d'ailleurs assez interchangeable : il faut parfois faire un effort particulier pour discerner à l'audition du disque ce qui revient à chacun des deux : la sonorité raffinée mais courte et peu volumineuse du pianoforte classique copié par Christophe Clarke favorise évidemment l'illusion! Des compositeurs retenus sur ce disque : L. SEJEAN, L.E. JADIN, F.A. BOIELDIEU, J.B. KRUMPHOLTZ, et X. DESARGUS, seule l'œuvre de BOIELDIEU semble émerger sans difficulté d'une aimable grisaille.

Les interprètes sont irréprochables, mais leur enthousiasme ne saurait être très communicatif!

Ce disque est tout de même un précieux document sur une période de notre histoire de la musique qui n'a pas été ni des plus originales ni des plus florissantes.

- **Antoine DUHAMEL :** Les travaux d'Hercule, opéra pour jeune public. Opéra de Lyon, direction Antoine Duhamel. Disque ERATO : ERA 9248, collection : musique française d'aujourd'hui.

Les travaux d'Hercule, opéra pour jeune public conçu par Antoine DUHAMEL et Pierre BARRAT a été créé sous chapiteau à Lyon-Vaise en Juin 1981 consécutivement à une commande de l'état. L'ambiance colorée et animée du cirque — le spectacle est présenté par Zeus-Loyal! — remplace l'atmosphère feutrée et solennelle d'une traditionnelle salle d'opéra. Six comédiens se partagent les neuf rôles de la légende antique accompagnés par sept musiciens jouant d'une vingtaine d'instruments : cuivres, instruments anciens, instrumentarium Orff, percussion. Un groupe d'enfants ponctuent d'acclamations et de chants simples (façon comptines) certains moments importants de l'action. Ces enfants servent d'intermédiaires entre le public et les acteurs.

L'idée d'un opéra pour un jeune public utilisant un cadre, un langage et un matériau musicaux directement accessible par des enfants non préparés semble être actuellement partagée par beaucoup de pédagogues-compositeurs : je pense à Jos WUYTACK et à son **"Jeu de Noë"** créé à Carpentras en Aout 1981, à Mervyn BURTCH et à son **"Alice in Wonderland"** à Guy REIBEL... Pour juger complètement de l'œuvre d'Antoine DUHAMEL, la partie visuelle — spectacle éclaté — nous manque certainement. J'avoue être déçu par la seule musique qui me semble rester au niveau de l'"effet" : mélanges et contrastes de timbres inhabituels; juxtapositions de styles : du "style sérieux au cirque, de l'archaïsme au rock, de la composition rigoureuse aux improvisations collectives" (A.D.); mais les opéras d'aujourd'hui à l'intention d'un jeune public (manquant de culture, mais où est notre rôle?) sont suffisemment rares pour qu'il vaille peut-être la peine d'expliquer et de faire entendre cette œuvre à nos élèves, sans toutefois s'y attarder comme on le ferait d'Orfeo ou de Bacchus et Ariane...

- **Maurice OHANA** (né en 1914) Messe - Lys de Madrigaux
  Soli-ensemble instrumental-chœur de Radio France sous la direction de Guy REIBEL.
  Disque ERATO STU 71482.

Ce disque représente une importante contribution à notre connaissance de la **"Musique Française d'Aujourd'hui"**. Maurice OHANA jouit d'une notoriété certaine, mais rares sont les enregistrements disponibles de son œuvre.

Il s'agit ici de deux commandes de l'état, l'une : la **"Messe"**, qui dans le cadre du festival d'Avignon et des Messes dominicales de onze heure sur France-Culture a été créée et retransmise en direct le 31 Juillet 77, l'autre : le **"Lys de Madrigaux"** qui a été créée par son dédicataire Guy REIBEL le 1er Juin 76. C'est sous la direction de ce chef que nous retrouvons : soli, ensemble instrumental et chœur de Radio France pour ce disque. Dans ces deux œuvres la voix est souveraine : soit liée au texte latin traditionnel de la messe, soit détachée de toute contingence verbale **(Lys de Madrigaux).** Vocalises, jeux vocaux, travail sur les phonèmes, traitement instrumental, trouvailles de couleurs, d'attaques, d'articulations, de dynamique, usage d'un petit ensemble instrumental (où la percussion domine : gong, tam-tam, vibraphone, cloches avec ça et là quelques taches de trombone ou de trompette, quelques fulgurance de clarinette ou de hautbois, quelques tapis d'Orgue, cascades de piano ou moirure de cithare) pour prolonger, amplifier, colorer, auréoler, nimber.

Guy REIBEL, par ses propres œuvres et recherches dans le domaine vocal est naturellement de plain-pied avec cette musique belle et inspirée.

Jean-Jacques PREVOST

Informations diverses

• **FONDATION DE FRANCE "LES PRETS D'HONNEUR AUX JEUNES"**

La Fondation des **Prêts d'Honneur aux Jeunes** créée par des particuliers, au sein de la FONDATION DE FRANCE a pour objet d'attribuer chaque année une vingtaine de prêts d'honneur de **20.000 F** à des jeunes afin de les aider à poursuivre sur le plan professionnel, universitaire ou personnel des travaux ou des études leur permettant de réaliser un projet spécifique, créatif ou innovant.

CONDITIONS D'ADMISSION

— être âgé(e) de 18 à 30 ans

— Pouvoir prouver sa valeur par le témoignage de ceux qui auront soit dispensé leur enseignement au candidat, soit utilisé ses services, et si possible également par des travaux déjà réalisés.

— Avoir choisi une voie de création ou d'innovation originale.

Les jeunes étrangers devront, outre les conditions précédentes, résider en France, justifier d'une bonne connaissance de la langue française et s'engager à servir le plus rapidement possible au développement culturel, économique, scientifique ou social de leur pays.

Les candidats peuvent écrire pour demander des informations dès maintenant et jusqu'au 15 Octobre 1983.

Adresser toute correspondance à : **Fondation des prêts d'honneur aux jeunes Fondation de France** 3, Avenue Bertie Albrecht, 75008 PARIS.

• **I.S.M.E.**

Le Comité de la Section Française de l'I.S.M.E. (Société Internationale pour l'Education Musicale) organise dans la Région Parisienne, les 22-23 Octobre 1983, des Journées d'Informations sur l'utilisation de l'Instrumentarium Orff, et rééducation vocale, s'adressant aux Enseignants des Ecoles Maternelles, Elémentaires, Collèges et aux Educateurs, et à tous les membres de l'Education spécialisée.

Pour le programme et les inscriptions, s'adresser à : **Madame J. AMELLER,** 82, rue du 22 Septembre, 92400 COURBEVOIE - Tél. : 333.22.10.

• **AUBUSSON**

La IIe fête des troubadours, **une initiative du Centre Culturel et Artistique Jean Lurçat** se déroulera en Limousin du 4 au 16 octobre 1983 sur le thème **"Musiques et poésies du soleil".** De très nombreuses animations auront lieu dans plusieurs sites et villes de la région et notamment :

"La Manekine" par le théâtre de la Passerelle dans une mise en scène de José Valverde, le 4 octobre à Aubusson, le 5 à Limoges, le 6 à Uzerche.

— Un récital de René Zosso et Anne Osnowycz le 6 octobre à Aubusson (solistes de Clémentic Consort).

— Des films : "Belladona la sorcière", "La croisade des enfants"...

— Un récital d'Angélique Ionatos le mardi 11 octobre à Aubusson

— Un récital d'Esther Lamandier le samedi 15 octobre à Limoges.

Deux weeks-ends dirigés et animés par Jan Dau Melhau sur les principaux lieux où vécurent les troubadours du Limousin (Ussel, Ventadour, Excideuil, Dalon, Châlus, Limoges...)

Pour tous renseignements concernant cette manifestation contacter le Centre Culturel et Artistique Jean Lurcat B.P. 89, 23200 AUBUSSON, Tél. : (55) 66.33.06.

• **POITIERS**

INSTRUMENTS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES du monde entier. **Exposition : 17 octobre-10 novembre** organisée par l'association Saranghi au **C.R.D.P.**, 6, rue Sainte Catherine, et au **musée Ste Croix.**

Plus de 500 Instruments présentés. Projection de films, diaporamas et nombreuses Animations Musicales.

Pour tous renseignements : C.R.D.P. Monsieur BARROT Tél. : 88.11.70.
Une très belle et intéressante initiative.

• **MAISONS LAFITTE 78**

Orchestre de Maisons Lafitte 78 recrute pour reprise en Septembre **bons amateurs bénévoles :** Cordes, bois, vents, 1 timbalier, 1 claveciniste. Inscriptions **Claude DONZE** 997.50.65.

• **LA GARENNE 92**

DANSE POPULAIRE FRANCAISE MUSIQUE ET CHANT reprend l'ensemble de ses activités dès septembre :

ATELIERS - STAGES - FORMATION AGREEE UP DEFA

Renseignements :
DANSE POPULAIRE FRANCAISE MUSIQUE ET CHANT
7, rue Dumont d'Urville - 92250 LA GARENNE
Tél. : 242.24.49.

• **CENTRE D'ART POLYPHONIQUE D'AQUITAINE**

Programme des activités 1983-1984.
Formation musicale, chorale; culture vocale, direction ateliers chantants sous la responsabilité de professeurs certifiés d'Education Musicale ou de professeurs de Formation musicale d'Ecoles Nationales ou Municipales de Musique.

Stages prévus à BORDEAUX - AGEN - St AULAYE - PAU - BAYONNE - MONT DE MARSAN - DAX etc...

Renseignements au Centre : 28, Place Gambetta - 33074 BORDEAUX où à l'A.D.A.M. de votre département.

• **Groupe de musique expérimentale de Bourges**

LE GROUPE DE MUSIQUE EXPERIMENTALE DE BOURGES (créé en septembre 1970) dirigé et animé par Christian Clozier et Françoise Barrière développe plusieurs types d'intervention :

— La Recherche
Cette recherche se fait dans le cadre de l'**Atelier de Recherches Technologiques Appliquées au Musical (A.R.T.A.M.)** qui est une plate-forme expérimentale où musiciens, techniciens et ingénieurs coopèrent étroitement.

— La Création Musicale
Les studios du G.M.E.B. accueillent régulièrement de nombreux compositeurs venus de tous pays pour y travailler. Les compositeurs du G.M.E.B., quant à eux, ont la possibilité de développer

leurs projets musicaux et multiplient œuvres et expériences dans tous les domaines de l'électroacoustique.

— La Diffusion et l'Information

Le G.M.E.B. diffuse la musique électroacoustique, la fait connaître. De là, ses nombreuses initiatives en ce domaine : concerts, spectacles, conférences, expositions, la revue "Faire". Il organise chaque année le **CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE, le FESTIVAL INTERNATIONAL DES MUSIQUES EXPERIMENTALES DE BOURGES,** ainsi que des Journées d'Etude Internationale des Musiques Electroacoustiques (J.E.I.M.E.). Il a fondé une radio libre "Radio Cultures Bourges 103" (RCB 103), ainsi qu'une Société d'Edition "Mnémosyne".

Mais qu'est-ce que le Gmebogosse ?

En 1972 Christian Clozier et Jean Claude Leduc (ingénieur du son) inventent le Gmébogosse.

Instrument électroacoustique constitué d'un ensemble d'appareils (3 consoles, 1 régie et 2 hauts parleurs) qui fonctionnent comme un mini-studio électro-acoustique équipé de synthèse électronique et de tension de commande.

Les réalisateurs le destinent à l'initiation au monde sonore et musical, et visent par une Technique Expérimentale de Pédagogie musicale constitué de jeux à favoriser l'écoute, la découverte etc. 282 Jeux ont été expérimentés évalués en 3 âges : maternelles, primaires, tout public...

Le G.M.E.B. subventionné par le Ministère de la Culture, la Ville de Bourges, le Conseil Régional propose pour la saison 1983-1984 aux divers secteurs culturels d'une ville ou d'une région, une semaine de **manifestations électroacoustiques,** d'animation Gmebogosse, ou encore une intervention ponctuelle G.M.E.B. d'un jour.

Pour **tous renseignements,** conditions financières, etc... vous devez écrire au Groupe. Place André Malraux 18000 BOURGES.

• FLORILEGE MUSICAL DE PHILEAS LEBESGUE

Une sélection de ses Chansons d'Amour (paroles et musique) et ses Chansons scolaires et bretonnes sur des airs populaires, 66 Chansons à chanter en petit cercle, en s'accompagnant à la guitare par exemple (musique Folk authentique). Présentées par André MATRAT

Pour mémoire : **39 chansons de Philéas Lebesgue,** mises en musique par d'excellents musiciens et interprétées par des artistes de Beauvais et de Paris. Réalisation du Centre Départemental de Documentation Pédagogique de l'Oise à Beauvais sous la direction de Robert Duforestel, professeur honoraire d'Education Musicale.

Renseignements et Commandes à Henri FROSSARD 25160 LABERGEMENT ou André MATRAT, 18, rue des Patures 60650 St PAUL.

Note complémentaire sur DIALOGUES DES CARMELITES*

Certaines informations recueillies après la rédaction de mon article **Souvenirs et quelques réflexions** me paraissent mériter d'être communiquées aux lecteurs de **l'Education musicale.**

A l'appui des interventions de Poulenc dans la partition à l'époque de la préparation des premières représentations à l'Opéra de Paris, interventions dont l'exemplaire du souffleur portait trace, un propos de Régine Crespin, au cours d'une récente interview **(Opéra international,** n° 58, avril 1983, pp. 10-11), apporte confirmation : "Pendant la première répétition, nous n'avions pas la partition définitive. Poulenc donnait des indications, apportait des modifications."

L'Opéra de Covent Garden, à Londres, vient de présenter pour la troisième fois (1958, 1963, avril-mai 1983) la production de Margherita Wallmann dans le décor de Wakhevitch, reflet de la création à la Scala du 26 janvier 1957, mais sous réserve de l'exploitation scénique d'interludes orchestraux qui n'étaient pas encore composés à l'époque.

Pour les collectionneurs et passionnés de l'œuvre (il ne saurait être recommandé pour une utilisation en classe), je signale l'enregistrement de l'une des premières représentations de la Scala, celle du 10 février 1957 (**Legendary Recording** LR 144-3), enregistrement susceptible d'être trouvé chez les disquaires spécialisés (à Paris : **Papageno,** 1, rue Marivaux, 2e et **Le Phonographe,** 73, rue Blanche, 9e). L'importation des Etats-Unis rend ce genre d'achat onéreux (265 F). La qualité technique est médiocre. Par contre, pour qui a le texte français en tête, la langue italienne gêne peu, tant la traduction est rigoureusement littérale.

Ce document atteste du contenu exact de la partition à l'époque de la première mondiale. Il reflète la partition piano et chant publiée la même année : les interludes composés par Poulenc pendant l'été 1957 sont évidemment tous absents, en particulier la marche devenue indispensable au dernier tableau, et les trois fragments portant l'indication "Coupure facultative" ne sont pas exécutés. Virginia Zeani (Blanche) observe la ligne vocale de la partition à la fin du premier tableau, sous réserve d'une étonnante élévation de la phrase : "Il est possible que vous ayez raison" (signe de la gentillesse de Poulenc envers ses interprètes) et, déjà, de **do-la-mi** sur "pour qu'il me (rende l'honneur)". L'orchestre de la Scala, dirigé par Nino Sonzogno, m'a semblé moins inspiré que celui de l'Opéra de Paris, dirigé par Pierre Dervaux, et l'audition des interprètes du chant ne fait pas tort à leurs homologues français, mais la révélation est la première Prieure de Gianna Pederzini, grande Carmen des années trente. Il importe peu que quelques notes aigues soient évitées : on se trouve véritablement en présence d'une vieille femme, déjà d'un autre monde, et son message à Blanche prend une dimension d'autant plus bouleversante.

Je retiendrai quelques observations de la nouvelle présentation de **Dialogues des Carmélites** (adaptation de la production du Métropolitan Opera de New York), donnée à l'Opéra-Comique en mai 1983. Paradoxalement, les interludes orchestraux supplémentaires, conçus pour combler les temps morts de changements de décors, s'intègrent parfaitement à une sobre mise en scène à rideau constamment levé, leur "illustration" étant parfaitement crédible (ainsi le court interlude de la fin de la cinquième face de l'enregistrement de Pierre Dervaux, omis aux représentations de l'Opéra, représente les religieuses poussées en prison). Il est dommage, par contre, que les metteurs en scène, même les plus remarquables (ici John Dexter), résistent difficilement à la tentation d'"en faire trop", ainsi l'une des Carmélites se retournant, apeurée, puis reprenant sa marche vers l'échafaud, alors que Poulenc tenait tant, pour toutes "ses" Carmélites, à "un calme et une confiance extraordinaires... base de toute expérience mystique". L'absence de toute "montée" à l'écha-

faud diminuait l'impact de la dernière scène, une différence de niveaux opposant l'univers de la foule à celui des Carmélites : la "retrouvaille" de Constance et de Blanche, trop proches et de plain-pied, n'avait pas la charge d'émotion des bras tendus de Constance, ayant déjà franchi les marches lorsqu'elle aperçoit Blanche. La rumeur de la foule était trop forte par rapport au chant des Carmélites dont on doit bien percevoir la réduction progressive, Poulenc ayant pourtant écrit sur la partition : "La rumeur de la foule est toujours moins intense que le chant des Carmélites". J'ai noté la suppression de la scène parlée de rue où Blanche apprend que les Carmélites ont été arrêtées : la continuité musicale est sauvegardée et ce "point sur les i" peut paraître inutile, mais Jean de Solliers me faisait observer qu'il oppose la déchéance de Blanche, prétendant qu'elle "vient de la Roche-sur-Yon, avec ses patrons", à sa prochaîne marche sereine au martyre, touchée par la grâce. Seule la première "coupure facultative" (avant l'entrée de Blanche au premier tableau) était observée, ce qui me paraît une option satisfaisante. La cantatrice américaine Maria Ewing (Blanche) suit rigoureusement la ligne vocale de la partition à la fin du premier tableau : les variantes adoptées par Francis Poulenc pour Denise Duval me paraissent cependant plus convaincantes.

Je signale enfin le nº 52 (mai 1983) de **L'Avant-Scène Opéra,** consacré à **Dialogues des Carmélites** (et, en supplément, à **La Voix humaine**). On pourra compléter la lecture du commentaire littéraire et musical de Jean de Solliers par celle de Franz Rauhert : **Les Motifs musicaux de l'opéra Dialogues des Carmélites de Francis Poulenc** (traduit de l'allemand par Henri Gourier), dans **La Revue des lettres modernes,** 340-345, 1972 (2), **Etudes bernanosiennes,** 14 (Bibliothèque I.N.R.P. : P. 2496).

Michel POUPET

* Voir l'EDUCATION MUSICALE nº 299/300

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 45 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐
au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS



NOUVEAUTÉS

Guy LAURENT



FLUTE A BEC
« POUR UNE AUTRE APPROCHE DE LA MUSIQUE »

Ouvrage relié de 245 pages et plus de 80 photos.

Partant d'une analyse de la pratique musicale, cet ouvrage offre à chacun — spécialiste ou non de la flûte à bec — les moyens de construire son propre chemin à l'aide des nombreuses propositions précises, concrètes, souvent inédites, concernant la recherche et la découverte acoustique, les situations de jeux, les réalisations musicales (personnelles ou collectives). La cassette qui contient plus de 150 exemples sonores en constitue le complément indispensable.

NIVEAU COLLÈGES :

Christian CHRISTIDIS

« MIROIRS » Flûte à bec et Percussions.

4 récréations pour ensembles de jeunes instrumentistes en milieu scolaire et parascolaire.

- **1. Le livre du maître,** 36 pages, contient :
  - les 4 partitions générales orchestrées et classées par ordre de difficultés croissantes,
  - un disque témoignage enregistré par les élèves de Christian Christidis.
- **2. La pochette partition pour la classe**
  contient comme son nom l'indique les partitions nécessaires au travail de groupe constitué de 20 à 25 exécutants.



ÉDITIONS JM.FUZEAU S.A. - B.P. 6 - 79440 COURLAY. FRANCE
Tél. (49) 72.22.13 SIRET 301 982 443 000 14 R.C. Bressuire 74 B 20

la flûte soprano scolaire en plastique

MERLIN

- *doigté baroque double perforation*
- *doigté moderne*

chez votre fournisseur ou chez
ALPHONSE LEDUC
175, rue Saint-Honoré 75040 Paris
Cedex 01 - tél : 296.89.11

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________________

______________________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	**135 F**
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	**150 F**
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1984 (l'exemplaire)	**35 F**

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______________ Signature ______________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

Au répertoire des flûtes une marque française est née.



ADEGE

Flûte à bec, en bois d'érable, buis ou olivier d'après un modèle de Terton du début du XVIII[e] siècle.

89, rue Emile Decorps, 69100 Villeurbanne. Tél. (7) 854.71.94

UNICONSEIL